



***De nuptiis Philologiae et Mercurii* o la farsa del discurso**

Una lectura literaria de Marciano Capela

Julieta Cardigni

***De nuptiis Philologiae et Mercurii* o la farsa del discorso**

De nuptiis Philologiae et Mercurii
o la farsa del discurso

Una lectura literaria de Marciano Capela

Julieta Cardigni



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Flora Hilert Marcelo Topuzian
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaría de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Imagen de tapa: Sandro Botticelli (1445-1510): Joven ante las Siete Artes Liberales (c.1484),
París, Musée du Louvre.

ISBN 978-987-4923-49-3

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2018

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Cardigni, Julieta

De nuptiis Philologiae et Mercurii o la farsa del discurso. Una lectura literaria de
Marciano Capela / Julieta Cardigni. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos
Aires, 2018.

186 p. ; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-49-3

1. Filología Clásica. 2. Literatura. 3. Filología Latina. I. Título.
CDD 470

A Emilia
Luce mihi dilector

C'est là ce qui bien entendu est le rêve, le rêve fondateur de toute idée de connaissance, mais ce qui aussi bien est à considérer comme mythique: il n'y a aucune réalité pré-discursive. Chaque réalité se fonde et se définit d'un discours. Et c'est bien en cela qu'il importe que nous nous apercevions de quoi est fait le discours analytique, et de ne pas méconnaître ce qui sans doute n'y a qu'une place, une place limitée, à savoir —mon Dieu— que: on y parle de ce que le verbe foutre énonce parfaitement, on y parle de foutre... je veux dire le verbe to fuck... et on y dit que "ça ne va pas".

Jacques Lacan. Séminaire XX (1972-73)

Encore. Martes, 9 de enero de 1973

Índice

Agradecimientos	11
Introducción: el presente libro	15
1. Las bodas de Marciano y la Filología: historia de un malentendido	41
2. <i>De nuptiis</i> y la parodia absoluta	67
3. Del saber como discurso, o cómo arruinar un banquete de bodas	103
4. La textualización del silencio en <i>De nuptiis</i>	137
5. El discurso después del discurso	163
Bibliografía	175
Sobre la autora	185

Agradecimientos

Este libro es el resultado de varios años de trabajo (2014-2017) como Investigadora Asistente en el marco de la Carrera de Investigador Científico del CONICET, y de un trimestre de estadía en la Universidad de Princeton como Visiting Scholar con una Beca Externa Posdoctoral Fulbright-CONICET (2016-2017). A su vez, el trabajo se enmarca en el proyecto “Representación y transmisión de las Artes Liberales en la Antigüedad Tardía: Macrobio, Calcidio y Marciano Capela” (PICT 2014-1191, 2016-2018), subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, gracias al cual la publicación de este libro fue físicamente posible.

Mis consideraciones iniciales tuvieron como punto de partida la sensación de incomodidad general que Marciano como autor ha generado —y aún genera— en sus lectores; incomodidad que a veces resulta estimulante, y otras, quizá las más, desalentadora. Mi objetivo principal ha sido comprenderlo, releer su obra desde un lugar despojado de los siglos de recepción que han forjado su interpretación, y proponer una nueva mirada. La de Marciano es, ciertamente,

una obra inagotable, y nada indica que nuestra relación obra-lector haya terminado de manera definitiva; pero basten por ahora las presentes reflexiones.

Mi primer y mayor agradecimiento es para la Fundación Fulbright y para el CONICET, que me otorgaron el tiempo y el lugar —el Department of Classics de la extraordinaria Universidad de Princeton— para terminar de dar forma a mis investigaciones y vislumbrar el borrador de lo que este libro es hoy. En ese contexto, mi más profunda gratitud es hacia el Prof. Robert Kaster, quien, como mi director en Princeton, leyó mi trabajo semana a semana con gran dedicación y curiosidad, enriqueciéndolo con sus preguntas y observaciones. La inspiradora correspondencia académica con el Prof. Joel Relihan, sumada a la lectura de su obra crítica y a su interés por discutir sobre Marciano, fueron constante motivo de reflexión, y merecen mi más sincera gratitud. Siempre estoy agradecida a mi directora, Elisabeth Caballero de del Sastre, que comparte conmigo sus reflexiones y críticas sobre mi trabajo con entrega y entusiasmo, manteniéndome siempre alerta; y al Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Buenos Aires, donde desarrollo mis tareas de investigación. Asimismo, siempre cuento con la ayuda de mi codirector, Martín Menéndez, en los aspectos que hacen al análisis discursivo, y con la mirada filosófica de la Prof. Claudia D'Amico, que me ha ayudado a develar no pocos misterios del texto de Marciano.

Por otro lado, no es posible soslayar el estímulo que significan, para cualquier investigación, la curiosidad y el entusiasmo de los discípulos, que nos escuchan y nos cuestionan. Mi gratitud a los estudiantes de Latín Posclásico y a los participantes en el Taller de Lectura de Textos Tardíos y Medievales, ambos espacios de la Universidad de Buenos Aires que me permiten discutir sobre estos textos y autores, algo eludidos por el canon de nuestro plan de estudios.

Gracias, sobre todo, a mis estudiantes por recordarme que somos nada y más —y nada menos— que lectores ávidos de estas obras lejanas que buscamos, y que nos buscan, para encontrarnos en la lectura.

Gracias a mi amiga y colega Natalia Strok, que leyó partes del borrador y compartió conmigo sus valiosas opiniones. Especiales agradecimientos a la Prof. María Luisa La Fico Guzzo, de la Universidad Nacional del Sur, por su lectura atenta y dedicada de la versión final de este libro.

Mi agradecimiento final es para Pablo Massa, quien, dada su disposición y agudeza para escuchar, pensar y discutir todas mis ideas, ayudando a encaminar mis pensamientos, bien podría figurar como coautor de este libro.

Julieta Cardigni

Introducción: el presente libro

En tanto lectores modernos, puede resultar difícil acercarnos a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* sin adscribirle un propósito didáctico. Dado que gran parte del texto —esto es, siete de los nueve libros que lo componen— consiste en una exposición de las siete disciplinas del *trivium* y del *quadrivium*, parece lógico asumir que el objetivo principal de *De nuptiis* es instruir en estas mismas disciplinas que con tanta prolijidad se despliegan. De hecho, así lo vieron los lectores medievales: para ellos, *De nuptiis* era una enciclopedia que resumía y sistematizaba (aunque de manera incompleta y, por momentos, incoherente) el corpus de saberes de la Antigüedad Clásica. Según la visión medieval, la *fabula* alegórica que enmarcaba este corpus tenía como objetivo amenizar la exposición de las Artes Liberales con un agradable ropaje ficcional, de lo cual resultaba una obra de carácter bizarro y de difícil clasificación que —ya fuera por fascinación o por rechazo— producía gran desconcierto.

En general las lecturas posteriores, desde ese entonces hasta nuestros tiempos, no se han despegado demasiado de las exégesis medievales, que adquirieron un carácter

fundante en el marco de la recepción del texto. Vista casi forzosamente como un texto didáctico —única etiqueta que parecía adecuarse a su naturaleza heterogénea—, la obra de Marciano despliega sin embargo una dimensión irreductible que, desde su llegada al universo literario, ha desconcertado a lectores y críticos.

Así las cosas, asumir sin mayor reflexión que la obra de Marciano es, efectivamente, un texto didáctico solo porque de esa manera se la ha considerado hasta ahora sería, en mi opinión, un error, y este será uno de los puntos de partida del presente libro. Más allá del uso que la posteridad haya hecho de *De nuptiis* —y me refiero a ‘uso’ y no a ‘lectura’, ya que el primero se impuso por sobre la segunda— y la persistencia de este hábito hasta nuestros días, creo con convencimiento que es necesario proponer un enfoque sobre la obra que nos permita verla como una compleja totalidad literaria y discursiva, aun cuando el contenido de los tratados que la componen sea de carácter disciplinar. Incluso podemos ir más lejos y preguntarnos si esta exposición de contenidos disciplinares no es en sí misma un recurso literario que favorece, a su vez, una construcción *antididáctica*. Desde esta perspectiva, se abre ante nosotros un nuevo camino, más prometedor que aquel que considera la obra como una enciclopedia fallida, un denso catálogo animado por toques de comedia, o el monstruo didáctico que resultaría de la combinación de ambos. La lógica interna de *De nuptiis* solo se manifiesta de manera clara cuando la consideramos como un dispositivo literario perteneciente a un contexto cultural particular, a un universo genérico determinado y a una tradición literaria en la cual se inscribe, y con la cual entabla un diálogo.

Dicho esto, corresponde recordar que la naturaleza variada y, en apariencia, caótica de la obra ha generado reacciones notables a lo largo de la historia de su recepción,

sin que ninguno de los acercamientos propuestos haya alcanzado hasta ahora el estatus de *communis opinio*. Estas consideraciones pueden organizarse de manera esquemática en tres amplias categorías, sobre las que volveremos en detalle más adelante:

- a) Una perspectiva desde la cual el género de *De nuptiis* no es una cuestión a discutir, dado que los intereses se centran en su contenido filosófico, y el acercamiento no contempla su inscripción genérico-discursiva.¹ Si bien en algunos casos *De nuptiis* es, en efecto, categorizada como sátira menipea, se trata únicamente de una etiqueta formal que no tiene ninguna consecuencia posterior en la lectura e interpretación de la obra en general.²
- b) Una perspectiva literaria que la considera una obra didáctica, y de acuerdo con la cual el modelo genérico literario de la sátira menipea, el uso de la parodia y de la ficción se encuentran en función de la instrucción y de la construcción enciclopédica. Esta perspectiva implica una división de la obra en dos componentes casi independientes: la *fabula* alegórica introductoria de los libros 1 y 2; y los siete libros ‘serios’

1 Es la postura de Lenaz (1975) y Turcan (1954).

2 Un ejemplo interesante lo constituye la perspectiva de Shanzer (1986: 44), quien en su excelente comentario al libro primero de *De nuptiis* dedica un apartado al género de la sátira menipea, pero aclara explícitamente que no se detendrá a tratar el tema: “*After making this point, I must immediately confess that this was a warning to the reader, not a programmatic statement of my own. In the course of the commentary I shall have little occasion to discuss questions of genre and literary tradition pertaining to the work as a whole. The lighter side of the De nuptiis will inevitably receive less attention than it ought to. But that sort of subject is best treated in a more general work*”. Si bien no puedo dejar de coincidir en que es imposible evaluar y analizar todos los aspectos de una obra tan extensa y heterogénea, creo insoslayable el estudio del género discursivo como marco para reflexionar sobre cualquier otro aspecto del texto.

restantes, a lo largo de los cuales discurre cada una de las Artes Liberales.³

- c) Finalmente, existe una propuesta en la cual el género literario como clave de lectura resulta esencial para la interpretación de la obra. En este marco, para Relihan (1987, 1993)⁴ la obra de Marciano es una sátira menipea en la cual la parodia es un rasgo central, que articula una crítica burlesca sobre el conocimiento enciclopédico. De acuerdo con Relihan —que, de todos modos, no abandona por completo la idea de que *De nuptiis* sea una obra didáctica—, esta “enciclopedia fallida” buscaría darnos una lección acerca de la excesiva

3 Con algunas discrepancias entre sí, esta es la opinión de Westra (1981, 1998), Petrovicova (2010), Stahl (1952, 1971), LeMoine (1972a) y Navarro Antolín (2016), Guillaumin (2007, 2008). Todos ellos concuerdan en aceptar la naturaleza didáctica de *De nuptiis*, y en general evitan abordar la cuestión del género literario en detalle, o bien lo reducen a un molde formal o a un recurso didáctico en sí mismo. Westra (1998) acepta que se trata de una ‘enciclopedia menipea’, cuyo sentido pedagógico sigue vigente a pesar de la mezcla de géneros. Por su parte Bakhouché (2011b), aun sosteniendo que se trata de una enciclopedia, percibe y acepta la ironía que Marciano-narrador aplica sobre sí mismo para construirse como personaje, pero no extiende las consecuencias de esta operación a la totalidad de la obra, sino que solo se centra en los pasajes de carácter metaliterario. Al no establecer la relación que estos episodios entablan con los libros de contenido disciplinar, Bakhouché sigue sosteniendo el carácter didáctico de *De nuptiis*, cruzado por el neoplatonismo de la época; Marciano se yergue así como el demiurgo neoplatónico que configura su obra como un microcosmos textual a semejanza del macrocosmos.

4 Relihan (1993) no solo propone leer *De nuptiis* como una sátira menipea, sino que también ofrece un recorrido histórico por el género en la Antigüedad. Esto nos provee de un contexto cultural y de una tradición literaria en la cual la obra puede inscribirse para dialogar así con sus predecesores y sus sucesores. En este movimiento, Relihan no solo analiza cómo se activan las marcas discursivas de la menipea en la obra de Marciano, sino que postula —y, en mi opinión, demuestra— que la sátira menipea constituye un género y no un subgénero de la sátira romana en verso, con raíces profundas en la comedia nueva y con un ingrediente cínico fundacional, todo lo cual la sitúa en un particular entrecruzamiento de modelos y tópicos con un objetivo claro: desestabilizar. Desde esta perspectiva, la sátira menipea no es ya únicamente un mero antepasado en la prehistoria de la novela (como quiso verlo Bajtín, 2012, 2003, 1994), sino un género con raíces antiguas y que consta de ejemplares a lo largo de toda la historia de la literatura.

confianza en el conocimiento enciclopédico y en su relación con el orden secreto del universo. En esta línea se ubican también otros análisis recientes, que no tienen a *De nuptiis* por objeto central, pero la incluyen en su marco de lectura, más amplio y general. Son los casos de Rollo (2011), que considera *De nuptiis* como una crítica a la mediación que el lenguaje ficcional implica con respecto a la verdad; y de Cullhed (2015), que, en su profundo estudio sobre la ficción en el Tardoantiguo, se detiene en la obra de Marciano (y también en la de otros contemporáneos como Servio, Macrobio, Lactancio) para detectar las construcciones de ficción y ficcionalización que cada uno de estos autores propone en sus escritos. Estas perspectivas poseen un carácter más amplio y el estudio sobre Marciano es una parte del recorrido ya sea genérico, como el trabajo de Relihan,⁵ ya sea de temas más generales, como ocurre en los casos de Rollo y Cullhed.⁶

Estos acercamientos —salvo el de Relihan— no ofrecen un estudio sistemático ni exhaustivo del género discursivo como clave de lectura e interpretación y, por lo tanto, no perciben claramente los objetivos de *De nuptiis*. El género literario no es una etiqueta formal, sino que es un concepto funcional e íntimamente relacionado con la naturaleza

5 Si bien Relihan (1987) aborda la obra de Marciano en particular desde un punto de vista muy interesante, que retomaremos oportunamente.

6 Cullhed (2015) está interesado en analizar la noción de ficción que surge de la lectura de *De nuptiis* en su estudio más general sobre la ficción en el Tardoantiguo, centrado sobre todo en Agustín. Por lo tanto, no se focaliza en las consecuencias que este concepto tiene para la lectura de la obra, ya que excede el propósito de su trabajo. Por otro lado, es necesario mencionar el muy reciente libro de Elsner y Hernández Lobato (2017), que habla de una 'poética' de la Antigüedad Tardía, considerando que discurso y silencio son elementos fundamentales en esta caracterización. Aunque su estudio no incluye a Marciano Capela, ciertamente su dirección es similar a la que propongo en el presente libro.

y el propósito de la obra. *De nuptiis* es un claro ejemplo de esto: si consideráramos que la obra es vehículo de un ameno didactismo, nos veríamos en la necesidad de postular una mezcla de sátira menipea y enciclopedia, de la cual no existen precedentes en la literatura antigua, y que sería, por lo tanto, una categoría creada *ad hoc* para un único ejemplar. Esta postulación dejaría, además, varios problemas sin resolver; por ejemplo, el hecho de que las exposiciones de las Artes Liberales, interrumpidas por la impaciencia de los asistentes al banquete nupcial, terminan siendo incompletas, a menudo oscuras e incoherentes, lo que atentaría contra toda idea de ‘didáctica’. Para los lectores medievales, estas exposiciones eran sin duda muy apreciables en un contexto de escasez de fuentes, pero ¿cuál puede haber sido el valor funcional de un artefacto tal para los contemporáneos de Marciano, quienes aún poseían muchos de esos conocimientos de primera mano?

Por otro lado, el hecho de que una obra resulte instructiva en algún aspecto no significa que haya sido necesariamente concebida con el propósito específico de instruir. Para determinar la esencia de *De nuptiis*, es necesario desprenderse de estas lecturas prefijadas y dejar que la obra nos hable con su propia voz. El estudio de su género literario permite que esta operación fluya y que la obra despliegue su sentido propio tanto en el contexto sincrónico de producción, el Tardoantiguo, como en el diacrónico, es decir, la tradición literaria en la cual se inscribe. Si aceptamos que *De nuptiis* es una sátira menipea, la mayoría de esos rasgos que desorientan a la crítica adquieren sentido, y la obra emerge como un todo coherente. Mi objetivo es, por lo tanto, proyectar la lectura genérica de carácter funcional a la obra de Marciano y profundizar los acercamientos mencionados en c) desde el análisis discursivo, bajo la hipótesis de que *De nuptiis* es una parodia de sí misma, que

constantemente se burla y desestabiliza los tópicos y géneros literarios a partir de los cuales ella y todos los discursos posibles se componen.

Para discutir con estas posturas previas, mi punto de partida será el mismo que ha impactado a casi todos los críticos que, desde la Edad Media, han abordado la obra de Marciano: una cierta sensación de perplejidad en la cual nos vemos sumidos al leer *De nuptiis*. Pero en lugar de intentar acallar esta sensación forzando a la obra para hacerla entrar en moldes que evidentemente le son ajenos, pienso dejar que esta perplejidad funcione como una suerte de ‘despertar’ o ‘nuevo comienzo’ (el *egérsimon* de Marciano, en algún sentido)⁷ a partir del que procuraré examinar el texto desde otro lugar. Ciertamente, *De nuptiis* ha recibido, a lo largo de la historia de su recepción, variadas apreciaciones acerca de lo extraño de su factura: en algunos casos se ha visto esa excentricidad como algo maravilloso y destacable; en otras, como algo grotesco y sin sentido. Incluso, el mismo Marciano ha sido calificado de ‘*non sanus homo*’ por uno de sus editores modernos, a causa de su particular uso de las fuentes (Willis, 1952: 7); hasta este punto llega el desconcierto de los lectores. Para resumir —dado que volveremos en detalle a este asunto— recordemos la famosa cita de Lewis (1963: 78) sobre Marciano, repetida incesantemente por los críticos posteriores, y que ilustra muy bien esta cuestión:

It is to the same class of mythological allegory that I would assign the work of another writer, if I felt sure that any

7 Marciano utiliza este término en dos ocasiones en *De nuptiis* (sobre las que volveremos en detalle), marcando una suerte de carácter cíclico de su texto: al comienzo, en 1.2; y al final, en 9.911. En ambos casos su sentido es de difícil determinación, ya que puede significar ‘comienzo de una obra literaria’, ‘despertar’, ‘efecto despertador’, y resulta complicado encontrar un término que funcione en ambos contextos de la obra.

classification could hold him; for this universe, which has produced the beeorchid and the giraffe, has produced nothing stranger than Martianus Capella.

Dejando de lado el carácter anecdótico de la cuestión, esta suerte de epítome de las opiniones sobre *De nuptiis* nos pone frente a una pregunta ineludible a la hora de leerla: ¿resulta productivo atribuir esta excentricidad a la ejecución dudosa de un propósito noble (el ‘didactismo ameno’)? Si así lo hiciéramos, tendríamos que convencernos de que lo más sensato es, entonces, dejar a la obra aislada en el reino de la excepción, al cual parece pertenecer. Sería mucho más enriquecedor preguntarnos, en cambio, si el autor de tamaña excentricidad no estaba buscando este efecto como parte de un plan literario. ¿Qué pasaría si esta percepción de ineptitud fuera realmente el resultado de la ejecución bien lograda de un propósito menos noble? Estas preguntas, entre otras, se hacen necesarias si queremos revelar la naturaleza del texto, más que simplemente aceptar que se trata de una suerte de accidente literario. Necesitamos, por lo tanto, una lectura que restituya a *De nuptiis* su totalidad como obra, una lectura que revele la unidad de propósito que existe más allá de la heterogeneidad de formas y contenidos. La parodia, rasgo central de la sátira menipea, que prevalece a lo largo de toda la obra y penetra todos sus niveles es, en mi opinión, este lazo unificador. *De nuptiis* no contiene parodia, es una parodia.

Pero ¿una parodia de qué? Como sabemos, no existe la parodia inofensiva: siempre hay en su base un conjunto de valores que se busca subvertir, transformar, incluso rechazar.⁸ El análisis de la parodia en *De nuptiis* nos permitirá

8 Retomamos aquí la idea bajtiniana de parodia (Bajtín, 1984), que contempla estas funciones, y que caracteriza este recurso fundamentalmente como disidente y contestatario, enfrentado al

observar que, desde un punto de vista discursivo, se adjudica al silencio un valor axiológico mayor que al discurso y que, en consonancia con este fenómeno, la parodia se desvanece cuando el silencio es invocado. Es esto lo que me lleva a proponer que Marciano Capela se integra con su obra en una 'poética del silencio', inscripta, como veremos, en el contexto más amplio de la cultura tardoantigua.⁹ En particular, la crítica operada por Marciano se producirá *por medio del ataque al discurso*, objeto central de su parodia y tema principal de la obra.

En este momento, es posible ya formular una hipótesis de trabajo más concreta: *De nuptiis* es un texto literario, en el cual la parodia es un rasgo constitutivo y no un mero recurso retórico-formal. Asimismo, este uso de la parodia responde a un intento de cuestionar el universo del discurso, ese mismo universo del que la obra es parte. Así, su tema principal es *la naturaleza in-trascendente de la expresión verbal, tanto como comunicación humana cuanto con la divinidad*. Pero no es solo la comunicación lo que está en juego en la crítica de Marciano, sino la capacidad misma del lenguaje humano —esto es, el discurso, en tanto instancia del lenguaje situada en un contexto determinado de enunciación— para aprehender y comprender el mundo. En algún punto, para Marciano el lenguaje y su puesta en acción —el discurso— solo pueden ser ficcionales, ya que están atados

poder. La parodia no es un mero procedimiento retórico-formal, sino un recurso literario pero también ideológico, y por lo tanto anclado históricamente. Como veremos en breve, desde la perspectiva que adoptamos la parodia es un registro del discurso, e implica al menos dos elementos: la parodia y lo parodiado, y por qué no quizá una tercera instancia, que surge de la conjunción de ambas y se concreta en la lectura de la obra.

- 9 Retomo de Hernández Lobato (2017: 278) el concepto de 'poética del silencio', que el autor utiliza para caracterizar una tendencia literaria presente en Tardoantiguo, adaptando el término, a su vez, de Yves Bonnefoy para aplicarlo a la Antigüedad Tardía. Creo firmemente que Marciano responde a este espíritu de su época, y que *De nuptiis* puede ser enmarcada en este fenómeno estético-literario.

al espacio de lo intrascendente, lejos de lo divino, y en ese sentido su relación con la verdad nunca es directa ni incuestionable. En este sentido, la tendencia a ficcionalizar la literatura que se observa en la Antigüedad Tardía parece alcanzar su clímax con Marciano, y este punto culminante consiste en la aceptación de que la relación del discurso con la verdad es cada vez más endeble y dudosa, hasta el punto de considerarse inexistente. Marciano parece responder en este punto a una preocupación de la época, como Agustín, que, por su parte, encontrará la solución refundando la verdad del discurso a partir de la revelación cristiana.¹⁰ Pero en el caso de Marciano encontramos un goce en el ejercicio del discurso (no otra cosa es su excentricidad socarrona) y, a la vez, un profundo hastío de la idea del vínculo del discurso con cualquier clase de verdad.

Una vez dicho esto, hay que reconocer que el estudio de la parodia demanda instrumentos teóricos precisos, dado su carácter ambiguo y elusivo. Se trata de un fenómeno fácil de reconocer si se busca, aparentemente imperceptible si nos negamos a su reconocimiento —si bien esta negación puede conducir luego a problemas de lectura de complicada resolución—, y difícil de establecer y analizar de manera sistemática cuando estamos convencidos de su presencia. Por esa razón, recorro en el presente trabajo al marco teórico de la lingüística sistémico-funcional (LSF), retomado por la Escuela de Sydney sobre la propuesta bajtiniana, que provee de elementos concretos de análisis discursivo para abordar el estudio de la parodia. Si bien no es la intención de este apartado ofrecer una presentación teórica completa del marco metodológico adoptado —sobre el cual remito

10 Sobre este punto en particular, de Agustín y la negociación con la ficción en la Antigüedad Tardía, que solo abordaremos de forma tangencial en el presente libro, remito al lector interesado a la obra de Cullhed (2015).

al lector interesado a la bibliografía específica—, permítase destacar algunos conceptos que facilitarán el seguimiento del análisis.¹¹

En primer lugar, la LSF considera la lengua como un *sistema de opciones*, y por lo tanto cada elección discursiva del hablante, en todos los niveles del discurso, adquiere significado en su contexto y por oposición a las restantes opciones disponibles. En consecuencia, para la LSF el discurso es percibido no solo como producto, sino como proceso, y el análisis discursivo recorre el camino de la obra hacia su construcción de sentido. Asimismo, la LSF adopta una concepción sociosemántica y no determinista de la lengua, en la cual texto y contexto se determinan bidireccionalmente. Así, en el nivel de los géneros literarios, no podemos pensar que, por ejemplo, la elección de la sátira menipea en el caso de *De nuptiis* haya sido inocente, sino que resulta significativa en el marco de los géneros disponibles —didácticos y no— para Marciano al momento de escribir su obra. No optó por el comentario, ni el manual, sino por la sátira menipea, y eso es significativo dentro del sistema de opciones disponibles. En otro nivel de la lengua, tampoco el uso del *prosimetrum* puede ser tomado como una marca de género definitiva: la posibilidad de alternar entre prosa y verso es un rasgo formal de la menipea, sí; pero la proporción y la motivación de esta alternancia corren por cuenta del autor, y es ahí —a la hora de determinar por qué cierto contenido o episodio es textualizado de una u otra manera— donde la propuesta se vuelve significativa para la lectura de la obra y para su adscripción genérica. La relevancia de cualquier elemento literario en cualquier nivel lingüístico solo

11 Sobre la LSF, *cfr.* entre otros Eggins y Martin (2003); Halliday y Hasan (1976); Halliday (1989); Halliday y Mathiesen (2004); Martin y Rose, D. (2007). Para una exposición crítica de registro y género como conceptos fundamentales de la LSF, *cfr.* Moris y Navarro (2007).

puede ser evaluada en función de los contextos en los que se desarrolla.

Por estas características, en principio, la LSF ofrece varias ventajas de análisis por sobre otras perspectivas formales o retóricas —más usualmente aplicadas sobre textos clásicos— al permitir, con un mayor alcance explicativo, caracterizar y estudiar géneros de mayor inespecificidad y permeabilidad, y para los que las etiquetas formales resultan insuficientes. Esto ocurre en el caso de textos muy heterogéneos, como la sátira menipea, o incluso, por citar otro ejemplo, con tipos de texto enciclopédicos como el comentario. Hablar, por ejemplo, de ‘comentario’ y enumerar simplemente sus rasgos formales nos deja en presencia de un conjunto de textos muy disímiles entre sí (como los de Macrobio, Calcidio, Servio, Porfirio, Favonio Eulogio) que solo tienen en común la operación de comentar un texto precedente. Pero la operación de comentar es muy amplia, y permeable a diferentes formas discursivas, y el resultado en cada caso puede ser muy diferente. Asimismo, intentar comprender la sátira menipea a partir del uso del *prosime-trum* —su rasgo formal característico y más conspicuo— no resulta explicativo ni tampoco preciso. El *prosimetrum* es apenas un sustrato formal del género, y no todas las obras que se construyen sobre este recurso son sátiras menipeas, ni todas las sátiras menipeas actualizan este recurso de la misma manera. No se trata, entonces, de desmerecer enfoques formales o retóricos, porque el funcionalismo no se opone a ellos, sino que los complementa desde una perspectiva diferente. Mientras que un análisis formal tiene un gran alcance descriptivo (por ejemplo, con respecto a los géneros discursivos), un abordaje funcional posee un mayor carácter explicativo, ya que pone esos rasgos formales en relación con su contexto y permite que la obra construya así su sentido.

En este marco general del funcionalismo, nos ubicamos dentro de la perspectiva de la Escuela de Sydney, que retoma la idea de género discursivo propuesta por Bajtín y le otorga mayor precisión y autonomía. Así, se propone una noción de género estratificada, que comprende el texto, su registro —es decir, la adecuación al contexto situacional— y las convenciones culturales —es decir, los géneros discursivos—, como niveles de realización que se proyectan uno en el otro. Asimismo, la noción de género es teleológica, ya que el género responde a un *propósito social*, siempre ligado a su contexto. Por ejemplo, si bien podemos encontrar cierta sistematización de saberes en el texto de Marciano, no por eso se transforma en una obra didáctica, si su *propósito social* no es instruir. Si es más bien desequilibrar o atacar por medio de la parodia lugares culturales comunes, este rasgo —sumado, en contexto, a otros que vayan en la misma dirección— apunta hacia el género de la sátira menipea, que es ante todo desestabilizador y crítico. Observemos que este análisis requiere situar a la obra en su contexto de producción, además de tener en cuenta su recepción: podemos, como los hombres medievales, leerla para saber (quizá) de qué se trataba la retórica en la educación romana tardoantigua, pero eso no significa que el propósito de la obra sea la configuración de un manual de retórica.

Debemos en este punto detenernos en algunos conceptos clave, como el de *registro* y el de *género*. Ambos conforman el contexto de los textos, pero el primero es la variedad del uso de la lengua determinada por la situación, mientras que el género es el contexto mediato en el que se inscribe un texto, determinado por las convenciones culturales. Un texto, para ser tal, deberá ser consistente en registro y género, y cohesivo, respetando o bien transgrediendo las normas en cada caso, pero nunca desconociéndolas. En el caso de un texto literario, simplemente hay que tener en cuenta

su carácter marcado y las reglas discursivas propias de su naturaleza, que lo rigen en su composición y recepción. Tenemos, entonces, de manera esquemática, tres componentes en un texto, que cuentan con una dimensión paradigmática (las opciones disponibles) y una sintagmática (las opciones realizadas):

- » el sistema gramatical;
- » el dispositivo estratégico (registro);
- » la adscripción genérica (géneros).

La relación entre estos niveles es de *realización*, y dado que la lengua y su semántica son un *continuum*, cualquier adscripción será una cuestión de grado. Esto implica, también, que la adscripción genérica es histórica y no absoluta; como también los géneros discursivos como categorías de análisis. Cada época lee desde un lugar determinado, que activa determinados rasgos genéricos. Por ejemplo, si los recursos gramaticales activan una lectura estratégica orientada hacia la parodia, podremos inscribir el texto en un registro paródico; y, a su vez, si este registro paródico predomina en una obra y se activa con más fuerza que otros registros — con los que convive —, entonces podremos adscribir la obra al género de la sátira menipea — o a otro género paródico, dependiendo de la suma de sus rasgos —, como en el caso de Marciano. Es de esperar que, en obras polifónicas como *De nuptiis*, haya gran variedad de registros coexistiendo; lo relevante será detectar en qué medida se activan y con qué relación entre sí. De esta manera, la adscripción genérica no es solo una etiqueta formal, sino, fundamentalmente, una clave de lectura. Así, si podemos determinar que, en *De nuptiis*, la parodia predomina y está siempre asociada con un ataque al discurso, y de manera inversa y complementaria, el registro paródico retrocede cuando el texto se centra en

el silencio, tendremos allí una clave de lectura significativa, que da cuenta del juego con los registros, manteniéndose siempre dentro de las convenciones genéricas, para establecer una posición.

¿Cómo se realiza, en concreto, el análisis discursivo? En principio, supone un primer paso que consiste en la segmentación del texto en cláusulas y una instancia posterior en que se analiza el componente textual (que ahorraré al lector en esta ocasión);¹² las conclusiones derivan del análisis en combinación con la construcción del registro y la adscripción de género. En el presente trabajo me centraré, en particular, en las relaciones cohesivas: las léxico-gramaticales, como la referencia, la elipsis, la sustitución; los conectores; y las relaciones cohesivas léxicas, es decir, reiteración y colocación.¹³ El análisis de estos elementos permite construir redes semánticas a partir de las cuales asociar con discursos y modelos previos y ver de qué manera estos se resignifican en el contexto de *De nuptiis*. Para que se trate de una parodia, esta resignificación deberá estar marcada por la inadecuación, producto de la reubicación de determinado discurso en un contexto diferente e incómodo en algún aspecto, que puede dar o no lugar al humor, pero que siempre implica una transformación del modelo evocado.

En relación con la parodia, lo parodiado, y la doble lectura que esto implica, el concepto de ‘metáfora contextual’

12 Dado que junto a cada pasaje analizado se incluyen en el cuerpo del texto las cadenas semánticas y cuadros explicativos que sustentan las conclusiones, he decidido, en función de la legibilidad del texto, no incluir las tablas de segmentación y análisis. Lo que este libro expone es, por lo tanto, las conclusiones obtenidas a partir del análisis discursivo, retomando sus elementos esenciales para poner la explicación a consideración del lector, sin que los resultados queden desligados del proceso de análisis, a pesar de no figurar este último de manera explícita.

13 Sobre el análisis sistémico-funcional y las relaciones cohesivas, *cfr.* Halliday y Hassan (1976); Halliday y Mathiessen (2004); en particular seguimos en nuestra propuesta a la Escuela de Sydney (Martin, 1992). Sobre el análisis sistémico-funcional en textos enciclopédicos tardoantiguos, *cfr.* Cardigni (2013).

de la LSF resulta muy iluminador, y ayuda a explicar este fenómeno de desplazamiento genérico que a menudo surge en las interpretaciones de obras como *De nuptiis*, por naturaleza polifónicas y heterogéneas. De acuerdo con esta idea, un género puede activar determinados rasgos que plantean un escenario atribuible a un género determinado (en el caso de Marciano, por ejemplo, el de un manual didáctico); pero, al mismo tiempo, puede revertir esta impresión y frustrar las expectativas del lector al hacer surgir rasgos que resignifican la adscripción genérica y, en consecuencia, la interpretación de la obra. En el caso de Marciano, la percepción del registro paródico resignifica el escenario didáctico planteado y, al mismo tiempo, el género discursivo de la obra, que pasa de ser un manual didáctico a ser una sátira menipea. Este acercamiento no solo permite una importante flexibilidad en el estudio del género literario, sino que además explica las confusiones e imprecisiones en relación con la adscripción genérica de la obra, dado que los elementos didácticos *están presentes* en *De nuptiis*, efectivamente, pero solo en la medida en que funcionan como objeto de parodia y subversión.

Finalmente, y en caso de que surja la pregunta acerca de la legitimidad de aplicar una noción de género y un corpus teórico de análisis que los antiguos no parecen, evidentemente, manejar en nuestros mismos términos, diré (con Depew y Obbink, 2000) que el objetivo de una teoría de los géneros es proveer al crítico de una estrategia para abordar los textos, y que el provecho de una u otra concepción de género dependerá de su capacidad para iluminar la obra estudiada. Esto de ninguna manera sugiere forzar la lectura, ni tampoco invalidar lecturas previas u otras interpretaciones posibles, sino más bien interrogar a los textos desde un lugar diferente y leerlos desde otro ángulo, que nos provea de nuevas perspectivas. Asimismo, según el propio Halliday

(2002), el único requisito para aplicar el análisis lingüístico a un texto literario es que la teoría que se aplica exista con anterioridad, sea válida y relevante para el propósito del análisis, y que la lengua en cuestión pueda ser descripta sincrónicamente en relación con el texto que se estudia. Estas condiciones se verifican en este caso, ya que contamos con descripciones de la norma, el uso y funcionamiento de la lengua latina en la Antigüedad Tardía —tanto de la propia Antigüedad Tardía como de nuestra época sobre este período—, es relevante un estudio de género aplicado a textos clásicos que tenga en cuenta variables que hasta ahora se han abordado de forma marginal y, finalmente, la LSF resulta una teoría coherente, sólida y que ha producido resultados visibles y prácticos en su aplicación.¹⁴

Por último, recordaré la existencia de varias complicaciones textuales en la fijación de *De nuptiis*, sobre todo en determinados pasajes en que el texto se encuentra muy corrupto, cuestión que tampoco es menor a la hora de construir una interpretación literaria. Estos elementos, sumados a las dificultades intrínsecas de comprensión de la obra, hacen muy difícil la fijación y traducción de algunas secciones. Tomaré como base para el texto latino la Willis (1952), devenida canónica, indicando los casos en que me aparto de sus lecturas por considerar otras opciones más aptas desde el punto

14 El hecho de que los trabajos de la LSF hayan partido de la lengua inglesa, y sea esta en la que se ha desarrollado la mayoría de los análisis, no constituye una limitación para su aplicación. La teoría se pretende universal en su concepción del lenguaje, y es esperable que su aplicación sea válida para cualquier lengua de la que podamos lograr una descripción sincrónica al texto que se analiza. Aunque hoy en día es una lengua de corpus, el latín fue —y en un sentido amplio, es— una lengua comunicativa. Incluso los últimos acercamientos a la lengua latina desde la lingüística adoptan un enfoque funcional, *cfr.* Pinkster (1995), Baños Baños (2009), Torrego y De la Villa (2009), Panhuis (1982), y Devine y Stephens (2006). Las relaciones cohesivas, sobre las que basamos nuestro presente análisis, no difieren sustancialmente en su realización en latín de aquella del inglés o del español, por lo cual no se hace necesaria una adaptación de las categorías a aplicar; si hubiera alguna diferencia que mencionar, se hará oportunamente.

de vista del sentido.¹⁵ Las traducciones son mías, y en muchos casos el lector las hallará muy literales, pero se debe a que esto resulta más claro para poder seguir el análisis discursivo, que se realiza por supuesto sobre el texto latino. La reciente traducción al español de los dos primeros libros de *De nuptiis*, a cargo del Prof. Navarro Antolín (2016), resulta una excelente ocasión para acercarse al texto de Marciano a partir de un tono más literario, pero igualmente preciso y fiel al original. Este trabajo viene a sumarse a otras traducciones previas en lenguas modernas, como la de Stahl al inglés (1952), la de Ramelli al italiano (2001), las parciales que ha ido publicando Les Belles Lettres, y otras italianas, también parciales, a cargo de Lenaz (*Liber II*, 1975), Gasparotto (*Liber VI*, 1983), Cristante (*Liber IX*, 1987), Scarpa (*Liber VII*, 1988),¹⁶ a todo lo cual se suma el ya *Commentary* de Shanzer al libro primero (1986). Todas estas obras han sido para mí ocasión de reflexión y discusión a la hora de intentar comprender un texto como *De nuptiis*, tarea para la cual ninguna ayuda sobra.

Dicho esto, solo nos queda aventurarnos en el análisis de la obra y dejarnos guiar por Marciano. Cualquier imprecisión, error, o posible efecto de hastío, lo asumo como falta propia, liberando a Marciano de toda culpa. Espero inaugurar así una tradición diferente a la hora de leer *De nuptiis*.

15 Existen, por ahora, dos ediciones críticas completas modernas de la obra de Marciano: la de Dick (1925, reimpresión y corregida en 1969, reimpresión a su vez en 1978) y la de Willis (1983), ambas de Teubner. La edición y traducción de Navarro Antolín consta, hasta la fecha, de los dos primeros libros (2016); el volumen 2, dedicado al *trivium*, se encuentra en prensa (2017), y el tercer volumen, que abarca el *quadrivium*, está en preparación. Asimismo Les Belles Lettres ha editado la obra de Marciano de manera parcial. En orden de aparición: el libro VII Aritmética, editado por Guillaumin (2003); el libro IV, Dialéctica, por Michel Ferré (2007); el libro VI, Geometría, por Bárbara Ferré (2007); el libro IX, Música, por Guillaumin (2011); libro I por Chevalier (2014); libros I y II, por L. Lenaz y L. Cristante, (2011).

16 Sobre la historia del texto de *De nuptiis* y sus ediciones antiguas y modernas, *cfr.* Navarro Antolín (2016) quien realiza un actualizado estado de la cuestión sobre el tema.

Esquema de contenidos de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*

Con el objetivo de facilitar al lector la estructura de la obra de Marciano, proporciono aquí un sucinto esquema de contenidos de *De nuptiis*, basado en el que propone Ilaria Ramelli en su traducción (2001: CV-CIX), tomado a su vez (y también modificado por ella) del *Conspectus totius operis* de la edición de Willis (1983: XXVII-XXVIII). Introduzco asimismo algunas modificaciones que apuntan a clarificar el texto en función de mi análisis e interpretación, sobre todo explayando el contenido de los pasajes metaliterarios.

Libro I

1-2	Prólogos (en verso y en prosa). Marciano promete contar a su hijo una historia inspirada a su vez por Sátira. Los prólogos se presentan como discursos paródicos que toman como base las <i>nugae</i> catulianas y los tratados herméticos.
3-5	Comienza la historia: se busca una esposa para Mercurio, pero todas las elegidas se descartan por diversos motivos.
6-20	Acompañado por Virtud, Mercurio va a consultar a su hermano Apolo. En esta búsqueda aparece la presentación terrenal del tópico de la música de las esferas, encarnada en un bosque sonante (1.11-12).
21-25	Apolo sugiere a Filología como novia para su hermano, y Mercurio y Virtud reciben la noticia con alegría.
26-40	Al ser consultados acerca de las bodas de Mercurio y Filología, Juno y Júpiter dan su aprobación, pero por consejo de Palas convocan una Asamblea para discutirlo con todos los dioses.
41-90	Marciano describe el aspecto y las características de los diferentes dioses.
91-97	Los dioses aceptan la decisión de Júpiter, el cual aconseja que Mercurio despose a Filología, y propone sancionar un decreto por medio del cual eleva a la categoría de héroes divinizados a aquellos hombres que han acumulado méritos para tal premio. Filosofía es la encargada de difundir el decreto, grabado en tablas de bronce, en la Tierra y entre los hombres.

Libro II

98-109	Filología, por medio de un cálculo aritmético, prueba que su nombre se encuentra en consonancia con el nombre de Mercurio; ambos son nombres que suman una cifra numérica perfecta, y dan origen, juntos, al número 7, perfecto a su vez.
110-116	Filología es preparada y adornada para subir al cielo.
117-126	Las musas, que la acompañan, proceden a alabarla por medio de cantos.
127-133	También se suman al cortejo las Virtudes y las Gracias.
134-141	Filología rechaza la erudición terrena y vomita en forma de libros los saberes adquiridos, que son a su vez recogidos con avidez por las Musas y las Artes, y bebe del cáliz de Atanasia.
142-199	Filología avanza a través de los círculos de los planetas y a lo largo de su ascenso venera a los dioses que habitan en cada uno. Tienen lugar aquí tres plegarias sucesivas, que van marcando el ascenso de la novia, la última de las cuales es silenciosa y tiene como resultado la visión del cielo trascendente.
200-220	La novia arriba a la Asamblea divina, luego de tomar un desvío, donde la espera Mercurio y le obsequia siete damas de honor, las Artes Liberales. Tiene lugar un breve epílogo que cierra esta sección de la trama alegórica, en el cual Marciano establece que ha terminado el <i>factum</i> y que comienza la sección dedicada al saber científico.

Libro III

221-228	Antes de iniciar el <i>trivium</i> , Marciano y Sátira reflexionan sobre las características que tendrá esta sección, y si es posible deshacerse completamente del componente ficcional. Sátira sostiene que no, y Marciano, aunque no está de acuerdo, termina aceptando. Luego se presenta Gramática, que expone los preceptos de su arte entre los párrafos 229 y 326, como se detalla a continuación:
229	a propósito del nombre 'Gramática';
230-231	sobre sus incumbencias y secciones;
232-261	sobre las letras;
262-278	sobre las sílabas;
279-288	sobre las clases de palabras;
289-308	sobre las declinaciones del nombre;

309-324	sobre las conjugaciones de los verbos;
325	sobre las palabras anómalas;
326	Minerva le impone silencio a Gramática, ya que ve que los dioses muestran señales de tedio.

Libro IV

327-334	Se presenta Dialéctica, que expone su doctrina entre 335 y 422 de la siguiente manera:
335-343	sobre el nombre y las partes de la dialéctica;
344	sobre el género;
345	sobre la forma o especie;
346	sobre la diferencia específica;
347-349	sobre el accidente, sobre lo propio, sobre la definición;
350-354	sobre el todo, las partes, la división, la partición;
355-360	sobre los nombres de las cosas;
361-365	sobre la sustancia;
367-370	sobre la cualidad;
371-373	sobre la cantidad;
374-379	sobre lo relativo;
380-383	sobre las otras categorías;
384-387	sobre los opuestos;
388-395	en qué modo se crea una proposición a partir de un nombre y de un verbo;
396-403	sobre las proposiciones universales, particulares, afirmativas, negativas;
404-422	sobre el silogismo y sus géneros, sobre sus figuras, sobre sus modos;
423-424	Minerva, finalmente, impide que Dialéctica continúe su discurso, porque considera que se ha extendido lo suficiente.

Libro V

425-435	Introducción épica con resonancias virgilianas para anticipar la entrada de Retórica, cuya figura y características son descritas entre 426 y 435.
436-438	Sobre el nombre y la naturaleza de Retórica;
439-440	sobre su incumbencia y sus tareas;

441	sobre la cuestión determinada e indeterminada;
442-543	sobre la partición de las tareas de Retórica, que se organizan del siguiente modo:
443-505	sobre la <i>inventio</i> ;
506-507	sobre la <i>dispositio</i> ;
508-537	sobre la <i>elocutio</i> ;
538-539	sobre la memoria;
540-543	sobre la <i>pronuntiatio</i> .
544-565	Partes de la oración (<i>exordium</i> , <i>narratio</i> [exposición narrativa], <i>propositio</i> [presentación del argumento], <i>partitio</i> , <i>argumentatio</i> , géneros de preguntas, <i>anacephalaeosis</i> [recapitulación], epílogo).
565	Mercurio pide a Retórica que ponga fin a su discurso.

Libro VI

566-578	Diálogo entre Marciano y Sátira, que preludia el inicio del <i>quadrivium</i> ; Sátira increpa suavemente a Marciano, ya que en su presentación no reconoce que quienes preceden a Geometría son Filosofía y Paedia, y la primera ha aparecido ya en la obra como personaje.
579-586	Presentación de Geometría, que expone sus enseñanzas entre 587 y 703, en este orden:
587-589	sobre el nombre y la incumbencia de Geometría;
590-601	sobre la forma y la posición de la Tierra;
602-608	sobre las cinco zonas;
609-621	sobre el tamaño y la circunferencia de la Tierra;
622-626	sobre la división de la Tierra;
627-649	sobre la primera región de Europa, es decir, España, la Galia Narbonense, Italia, las islas;
650	la Magna Grecia;
651-660	sobre la tercera región, o sea, de los montes Acroceraunii hasta el Helesponto;
661-664	sobre la cuarta región, es decir, del Helesponto al lago Meótico;
665-666	a propósito de la extremidad de Europa;
667-674	sobre África;

675-702	sobre Asia;
703	sobre la medida de Europa, de África, de Asia.
704	Venus se queja porque la exposición resulta muy extensa.
705	Por la queja de Venus, Geometría es invitada a explicar el resto de su disciplina más veloz y sintéticamente.
706-707	Geometría habla de la congruencia entre las materias de Geometría y Aritmética.
708-720	A propósito de las figuras planas;
721-723	sobre las figuras sólidas;
724	Geometría le ofrece a Júpiter los libros de Euclides, para no tener que extenderse ella más en la materia.

Libro VII

725-727	Cuando Voluptas se queja, ya que quiere que se lleven a cabo las bodas, Mercurio responde que en poco tiempo terminarán las otras disciplinas y que podrán concretar el matrimonio.
728	Entra Aritmética, cuyo aspecto se describe brevemente. Entre 730 y 802 ella expone su arte siguiendo este orden:
730	sobre la naturaleza de Aritmética;
731	sobre la mónada;
732	sobre la díada;
733	sobre la tétrada;
734	sobre la péntada;
735	sobre el número 6;
736-737	sobre el número 7;
738-740	sobre el número 8;
741	sobre la enéada;
742	sobre la década;
743-747	sobre la naturaleza y la división de los números;
748-749	sobre los pares e impares;
750-752	sobre los compuestos y los no compuestos;
753	sobre los perfectos, los no perfectos y los más que perfectos;
754-756	sobre los números planos y sólidos;

757-767	sobre las relaciones que pueden ocurrir entre dos números;
768-771	una vez más sobre los pares e impares;
772-775	de nuevo sobre los no compuestos;
776-801	sobre los compuestos, sobre la medida común de los compuestos, sobre la proporción.
802	Aritmética pone fin espontáneamente a su discurso.

Libro VIII

803-809	Los dioses se ríen de Sileno, despertado por los sonidos de Cupido. Sátira reprocha a Marciano porque ha mezclado una escena graciosa y argumentos serios.
810-811	Entrada de Astronomía y descripción de su figura.
812-887	Astronomía expone su arte de la siguiente manera:
812-813	sobre la naturaleza divina de Astronomía;
814-816	sobre la constitución del mundo;
817-826	sobre los círculos celestes;
827-831	sobre los cinco paralelos;
832-833	sobre los dos coluros;
834-836	sobre los círculos oblicuos (el Zodíaco, la Vía Láctea, el Horizonte)
837	sobre los espacios que hay entre los paralelos;
838-843	sobre las treinta y cinco constelaciones;
844-845	sobre los diferentes momentos en que los signos surgen y desaparecen;
846-849	sobre la desigualdad de duración entre los días y las noches;
850-857	sobre el movimiento de los planetas;
858-861	sobre el tamaño de los círculos a lo largo de los cuales se mueven los planetas;
862-871	sobre el movimiento de la Luna y sus eclipses;
872-878	sobre el movimiento del Sol y sus eclipses;
879-887	sobre los otros planetas;
[falta el fin de este libro]	

Libro IX

888-900	Mientras Venus se siente de nuevo fastidiada, entre los dioses se decide qué disciplinas deben ser escuchadas todavía. Medicina y Arquitectura son dejadas de lado, y las Artes Proféticas serán luego abordadas por la misma Filología. Todos se disponen, por lo tanto, a escuchar a Armonía, última dama que hablará.
901-903	Himeneo canta mientras se prepara Armonía.
904-910	Entra Armonía, con un gran cortejo formado por dioses, semidioses, héroes y poetas.
911-920	Armonía, con un canto curioso, saluda y alaba a los dioses.
921-995	Armonía expone su arte en este orden:
921-929	sobre la naturaleza y los efectos de la música, a los cuales obedecen tanto los hombres como los animales, como los seres inanimados;
930-966	sobre la melodía, particularmente:
930-932	sobre los tonos;
933-934	sobre las consonancias;
935	sobre los tropos;
936	sobre la división de la música;
937	sobre la voz;
938-966	sobre las siete partes de la armonía: los sonidos, los espacios (<i>diastémata</i>), los sistemas, los tipos de modulación, los tonos, el cambio de voz, la modulación;
967-995	sobre los ritmos, cuyo tratamiento se divide en: el tiempo, la división de los tiempos, pies, tipos rítmicos.
996	Luego de haber terminado su exposición, Armonía acompaña a Filología hacia el tálamo.
997-1000	Epílogo. Marciano resume el espíritu de la obra, proveyendo de una buena descripción metaliteraria de cómo se conforma el género de la sátira menipea. Sátira se lamenta amargamente por el fracaso al que ha sido sometida en poder de Marciano, un narrador más que inepto, y, finalmente, Marciano pide perdón a su hijo por su obra fallida.

Capítulo 1

Las bodas de Marciano y la Filología: historia de un malentendido

*for this universe, which has produced the bee
orchid and the giraffe, has produced nothing
stranger than Martianus Capella.*

Lewis, C. S. *The Allegory of Love. A Study
in Medieval Tradition*, 1963, p. 78

La obra, su autor y su época

Controvertida hasta en su fecha de producción, *De nuptiis* solo nos deja entrever de manera más o menos clara su pertenencia cultural al Tardoantiguo, y aunque la datación constituye una polémica no zanjada aún, adopto a efectos del presente trabajo la que sitúa su redacción alrededor del 470 d. C. en el África vándala, coincidiendo en este punto con las posturas de Relihan (1993) y Shanzer (1986).¹ Esta adscripción temporal de la obra no desentona con el espíritu de la época: en el contexto de transformación cultural de la Antigüedad Tardía, no es infrecuente encontrar obras que, desde un totalizador afán enciclopédico, proponen una nueva forma de decodificar el mundo sobre la base de modelos que fueron funcionales en el pasado. Es, por ejemplo, el caso de las obras de Servio, Calcidio, o Macrobio; salvando obvias diferencias de género y propósito en cada

1 Remito para mayor detalle a la discusión bibliográfica al respecto: Cameron (1986), Shanzer (1986), Parker (1890), Ramelli (2001), Navarro Antolín (2016), entre otros.

caso, todas responden al tipo ‘enciclopédico’, y buscan condensar, de una u otra manera, los saberes de la tradición cultural para actualizarlos y transmitirlos en su propia época. Inmersos en el clima de crisis cultural que recorre el período,² los hombres del Tardoantiguo recurren al pasado para encontrar la forma de seguir siendo romanos en este contexto de fuertes cambios que afectan su construcción identitaria. Esta operación, paradójicamente, resulta en la proyección de la identidad cultural hacia fuera de la *romanitas* e incluso de la Antigüedad, en un desplazamiento mediante el cual se abandona el ideal de hombre romano para dar lugar al surgimiento de las múltiples identidades que se forjarán durante la Edad Media.³ Quizá a este fenómeno se deba, al menos parcialmente, la sensación de que la Antigüedad Tardía ya ‘nos pertenece’, en contraposición con una Antigüedad Clásica que, en palabras de Elsner y Hernández Lobato (2017: 3): “*is not wholly ours*”. Es, sobre todo, el surgimiento del cristianismo —sin que esto implique dudar de la relevancia de los textos clásicos en la construcción de nuestros valores morales y concepciones culturales— lo que parece acercarnos a esta época y apartar el sentimiento de ‘otredad’ que podemos percibir en culturas precristianas, y que, de alguna manera, nos impide declararnos sus herederos directos.

En relación con este punto, ya desde los primeros estudios literarios sobre el período se ha hablado de una ‘estética tardoantigua’ —en palabras de Fontaine (1977)— que

2 Sobre el concepto de ‘crisis’ en el Tardoantiguo, *cfr.* Cameron, Averil (1977). Si bien se trata de un concepto discutible desde lo historiográfico, producto quizá de una proyección moderna sobre las fuentes, esto no invalida que sea una idea fructífera para analizar las motivaciones de muchas construcciones literarias, como las de los textos enciclopédicos.

3 Sobre la Antigüedad Tardía, *cfr.* Cameron, Averil (1998) y Brown (1997). Sobre el concepto de Antigüedad Tardía como un problema historiográfico, *cfr.* Bravo (2007), Cameron, Averil (1977) y Cassin (1995).

trasciende la adscripción al paganismo o al cristianismo y evidencia la pertenencia de todas las obras literarias de la época a un ámbito común, una *koiné* cultural, denominada también ‘tercera sofística’,⁴ y caracterizada esencialmente por la diversidad y la metamorfosis. Este universo literario experimental incluye formas genéricas tan variadas como los *Himnos* de Hilario de Poitiers o las *Confesiones* de Agustín, la correspondencia de Símaco, la *Historia* de Amiano Marcelino, el *Centón* de Proba. Pero, al mismo tiempo, es un conjunto que presenta una fuerte unidad, dada por la práctica constante de la *interferencia*, que así como se da en todos los niveles de la vida tardoantigua, se manifiesta en particular en las relaciones y clases que unen a los textos entre sí, es decir, los géneros. Así, se verifica una mezcla de estilos en lo léxico, al unirse términos expresivos del *sermo cotidianus* con elementos técnicos y frases poéticas pertenecientes originalmente a géneros diferentes, operándose una subversión estilística y retórica de los preceptos clásicos de correspondencia entre forma y contenido. Más recientemente, puede considerarse la idea de una ‘poética tardoantigua’⁵ que se caracteriza, además de los rasgos ya señalados por Fontaine, por un fuerte carácter exegético,⁶ y por una sólida autoconciencia literaria, que tiene como resultado profundas reflexiones sobre conceptos que hacen al campo de la literatura.

4 Sobre la Segunda sofística y la Antigüedad Tardía, y sobre el concepto de Tercera sofística para caracterizar la literatura del período, *cfr.* Pernot (2006) y Quiroga (2006).

5 Retomo la propuesta, en mi opinión sumamente acertada, de una ‘*Poetics of Late Antique Literature*’ de Elsner y Hernández Lobato (2017), en el ya mencionado volumen que reúne una serie de estudios literarios sobre el Tardoantiguo.

6 Al respecto, pero sobre la tradición filosófica tardoantigua, *cfr.* Athanassiadi (2010), quien la considera una época ‘exegética’ en contraposición con las previas, que tendrían un carácter ‘profético’. Para McGill (2017), se trata de una ‘era del prefacio’, aludiendo a esta tendencia de la literatura del período a manifestar estas reflexiones metaliterarias en esos espacios textuales.

Es lógico que, en este marco, uno de los puntos centrales de reflexión sea el discurso; pero a diferencia de los aspectos que develaban a épocas previas —*cómo decir, qué decir*—, la Antigüedad Tardía, quizá en un intento de recalibrar su armamento retórico para incorporar la presencia de las nuevas verdades cristianas, se obsesiona con la *posibilidad* del discurso. El lenguaje y su expresión, dados por sentado en las discusiones anteriores sobre el tema, son ahora puestos en jaque a causa de su propia naturaleza y función. En algún punto, pareciera que la inquietud principal de la literatura de la época es *el discurso después del discurso*, y en este sentido el hastío del discurso lleva a la construcción de una ‘poética del silencio’ como uno de los ejes centrales que recorre la literatura del período.⁷ Como veremos, anclar la obra de Marciano Capela en este contexto cultural lleva a advertir que no se trata de una entidad bizarra fuera de tiempo y espacio, sino de una obra profundamente comprometida con estas preocupaciones de su época.

Sobre el propio Marciano solo sabemos lo que podemos leer en su obra, que no es mucho, ni explícito, ni claro. Esto ha dado lugar a varias especulaciones: ¿era un campesino inusitadamente culto? ¿Un abogado ya retirado que se burlaba de sí mismo? ¿Un aristócrata venido a menos, con gran instrucción pero empobrecido? No contamos con elementos lo bastante certeros para confirmar una u otra cuestión, ya que cada una de estas posibilidades depende, a su vez, de especulaciones filológicas sobre los pasajes de la obra —sumamente corruptos, además— en los que se lee algún posible dato autobiográfico.⁸ Por otro lado, aceptar con

7 Me refiero al concepto de Hernández Lobato (2017), con el que coincido plenamente y considero una fundamental clave de lectura para abordar la literatura latina tardía.

8 La primera propuesta mencionada corresponde a la tesis de Parker (1890), que casi no cuenta hoy en día con adeptos. Más aceptada es la segunda idea consignada. En este marco, Shanzer (1986: 2 n. 2) es muy convincente en su opinión, que contrasta con la postura de Parker: “*Martianus is clearly*

seguridad alguna de estas identidades de Marciano implicaría otorgarle al artefacto literario del que se extraen estos indicios un valor de verdad que, desde ya, no tiene por qué ostentar. Lo que sí es evidente es el despliegue de erudición que se aprecia en *De nuptiis*, y que abarca literatura, poesía, filosofía, religión y, por supuesto, las disciplinas de las siete Artes Liberales. Si confiamos en lo que nos dice en su obra y en las *subscriptions* de algunos manuscritos,⁹ vivió y escribió en Cartago, y nada indica que haya pisado Roma en toda su vida. El dedicatario es su hijo Marciano, con el cual dialoga al principio y al final, inscribiendo el desarrollo narrativo de *De nuptiis* en este marco, y al mismo tiempo en la tradición de la literatura padre-hijo.¹⁰ Probablemente fuera cristiano, al menos en lo formal, puesto que es difícil imaginarlo de otro modo en un siglo V avanzado y ya prácticamente convertido por completo. No obstante, su obra es

a well-read author who writes deliberately convoluted and 'artistic' Latin. This, coupled with the Greek and the interest in the disciplinae, suggests a highly educated and possibly academic background". Stahl (1971: 9) acepta los conocimientos jurídicos de Marciano, pero aun así insiste en defender sus orígenes humildes: "*That he did not belong to the elite we may surmise from his debased style and from his lament about being impoverished and settling in old age in a neighborhood of slothful oxherds*". Por el contrario, Grebe (1999: 14) defiende su pertenencia a la alta sociedad, basándose en su erudición. Hoy en día prevalece la idea de que ejerció la abogacía en Cartago, si bien esto también depende de la lectura del epílogo (9.999-1000), muy corrupto. Si interpretamos el verso 10 del párrafo 999 tal como lo transmiten los códices, podemos asumir que Marciano ejerció el cargo de procónsul romano en Cartago (*proconsulari vero dantem culmini*); si aceptamos las enmiendas de Kopp (1836, *perorantem*), Böttger (1874, *desudantem*), Escaligero (*iura dantem*) o Sundermayer (1910, *verba dantem*) en lugar de *vero dantem*, podemos pensar que Marciano defendió "casos ante el procónsul"; *cfr.*, al respecto Cristante (1978). Para un completísimo estado de la cuestión, *cfr.* Navarro Antolín (2016). La idea de Marciano procónsul se la debemos a Remigio de Auxerre (comentario al libro 2): "*significat enim tunc illum proconsulem Carthagini fuisse quando hunc librum scripsit*"; la opinión comienza a ponerse en duda desde la edición de Eyssenhardt (1866). Cristante (1978: 699) y Schievenin (1986: 797-815) la desechan por completo.

9 Para los problemas específicos de datación de Marciano y su obra, *cfr.* especialmente Cameron (1986), Shanzer (1986) y Navarro Antolín (2016).

10 Sobre las dedicatorias padre-hijo en la literatura romana y el lugar de Marciano en esta tradición, *cfr.* LeMoine (1991).

sin lugar a dudas de espíritu pagano, y se yergue como un compendio enciclopédico —paródico o no, de acuerdo con la lectura que hagamos— de los saberes de la Antigüedad Clásica. En este aspecto, se inscribe con comodidad en la línea de ‘enciclopedistas’ latinos tardíos,¹¹ como sus contemporáneos Calcidio y Macrobio, con quienes comparte no solo el idioma sino también varias fuentes, aunque no hay evidencia de que los haya leído.¹²

Revisemos brevemente en este punto los elementos de la trama narrativa. El dios Mercurio, instado por su madre, busca esposa. Luego de desechar algunas candidatas por inapropiadas o no disponibles, Mercurio se decide por Filología, quien resulta su complemento perfecto, simbolizando ella el amor por el saber y él la elocuencia. La búsqueda de esposa, el ascenso y la deificación de Filología, y su presentación ante la Asamblea celeste constituyen la trama de los dos primeros libros, sin que este hilo narrativo se pierda a lo largo de los siete que restan. Por otro lado, en la segunda sección, a partir del libro tercero, cambia el tono y nos encontramos con los sesudos discursos de las Artes Liberales, convertidas por la pluma de Marciano en las siete damas de honor que Mercurio le obsequia a

11 Entendemos que son ‘enciclopédicas’, de acuerdo con Stahl (1952), aquellas obras que exponen de manera directa o reflexionan de manera metatextual sobre los saberes de la educación liberal, esto es, las disciplinas del *trivium* y del *quadrivium*, ya sea de manera totalizadora, como lo hace Marciano Capela, ya sea de manera parcial (como el caso de Servio, o Calcidio y Macrobio). En este sentido, y asociado también al didactismo —fenómeno que presupone—, el enciclopedismo es un elemento transversal, que cruza géneros literarios disímiles entre sí y con propósitos sociales muy diferentes. Es claro que el presente libro parte de la idea de que Marciano se burla justamente del enciclopedismo, entre otras cosas; pero no por ello deja de tener su obra elementos que lo identifican con esta corriente. De hecho, esta identificación es clave para que la parodia sea eficaz.

12 Considero que Macrobio vivió y escribió en la primera mitad del siglo V, siguiendo la *communis opinio*, y Calcidio entre fines del siglo IV y principios del V. Sobre Macrobio, *cfr.* Cameron (2011, 1966); Kaster (2011); sobre Calcidio, *cfr.* Bakhouché (2011a). Marciano sería, en este panorama, un poco posterior

su prometida y que, bajo la dirección de Palas, exponen sus saberes ante los dioses reunidos en este dudoso banquete de bodas. Así transcurren los siete libros del saber ‘científico’, durante los cuales hay diversas interrupciones y quejas por parte de los invitados. Ciertamente, han asistido a la boda esperando otro tipo de entretenimiento, y se encuentran atrapados en esta suerte de asamblea erudita en un escenario Olímpico, todo esto disfrazado de banquete nupcial. Cuando la obra finaliza, el matrimonio no ha tenido lugar y el lector —si es que ha llegado hasta el fin— se encuentra probablemente desorientado, o tal vez, indignado.

¿Cuáles son los elementos que pueden haber convertido a *De nuptiis* en una obra ‘ilegible’ que, paradójicamente, constituyó la base de la educación y cultura medieval? Para Navarro Antolín (2016: XXII) hay cuatro rasgos a los cuales la obra de Marciano debe su fortuna posterior: su voluntad enciclopédica; su peculiar técnica literaria, mezcla de prosa y verso; su estilo hermenéutico; y el disfraz alegórico. A esto puede sumarse su heterogeneidad, la mezcla de tópicos, registros, temas y estilos, su extensión y la consecuente apariencia caótica que la obra toma como producto de estos rasgos. Semejantes características favorecen sin duda un abordaje fragmentario: los libros ‘manualísticos’ se extraen del conjunto para leer su contenido disciplinar de manera más o menos organizada, y esta ha sido, a lo largo de los años, una de las soluciones para ‘civilizar’ la obra de Marciano. No obstante, aun cuando aceptáramos este marco exegético, deberíamos notar que estos contenidos del saber ‘científico’ se presentan de manera variada en cada caso, y no necesariamente están preparados para la instrucción: gracias a las conocidas operaciones de ‘copiar y pegar’ que realizaban los enciclopedistas tardoantiguos, muchos contenidos

disciplinares se encuentran incompletos, algunos son caóticos e incoherentes, y otros, un poco más ordenados. Sin duda, Marciano exagera esta técnica: no solo la emplea con liberalidad, sino que no parece preocupado por conciliar las diferencias entre las distintas fuentes, ni por eliminar repeticiones e incoherencias; más bien parece acentuarlas de manera intencional, a diferencia de otros autores contemporáneos.¹³ Este rasgo debería hacernos sospechar del tan mentado propósito didáctico de la obra puesto que atenta, en principio, contra cualquier idea que podamos tener acerca de la transmisión eficiente del saber. En algunos casos, dada la mezcla y diversidad de fuentes, la crítica filológica aspira a reducir el problema a cuestiones de transmisión textual.¹⁴ Sin embargo, y sin desmerecer este aspecto de la historia del texto, creo que hay también una dimensión literaria que responde al proyecto de Marciano, y que no puede ser soslayada.

13 En contraposición con Marciano Capela, su contemporáneo Macrobio exhibe, a lo largo de todo su *Comentario* e incluso de *Saturnalia*, una cuidadosa preocupación por lograr que sus fuentes coincidan de manera armoniosa en todos los temas a raíz de los cuales son convocadas en sus obras. Esto muchas veces lo obliga a realizar complicadas maniobras exegéticas y a forzar las lecturas de estas fuentes; sin embargo, el comentarista no parece amedrentarse y no abandona este objetivo. Un caso claro es el Tratado sobre las virtudes en los *Commentarii* (1.8), en el cual las diferencias entre Cicerón y Platón parecen ser irreconciliables con respecto a qué virtudes, si las contemplativas o las políticas, son las más deseables. Macrobio recurre a Plotino y de esta manera parece lograr una armonía, al menos en apariencia. La diferencia de actitud con Marciano Capela es muy evidente en este punto.

14 B. Ferré (2007), por poner un ejemplo entre muchos, prefiere atribuir a las fuentes de Marciano antes que al autor mismo ciertos errores o imprecisiones. Si bien en algunos casos puede comprobarse que estos forman parte de la fuente de la que Marciano ha abrevado, tengo dos objeciones que plantear a esta opinión. En primer lugar, *De nuptiis* incorpora esas fuentes y se construye como texto a partir de este entramado; no acepto, por lo tanto, el argumento de las fuentes para des-textualizar la obra y transformarla únicamente en un compendio de textos previos. En segundo lugar, si bien copiar y pegar es una práctica común en la literatura enciclopédica de la época, la decisión de desconocer errores, imprecisiones u omisiones es del propio Marciano, que forja su texto —intencionalmente, opino— sobre estas “arenas movedizas” textuales.

Si, en cambio, dejamos de lado los libros del saber científico y nos centramos en la *fabula* introductoria de los dos primeros, encontraremos allí un lugar muy adecuado para observar los mecanismos literarios y retóricos por medio de los cuales Marciano construye su alegoría filosófica. Sin embargo, esta lectura también sería fragmentaria, ya que no percibiría la continuidad de estos mecanismos de composición a lo largo del resto de la obra (ni las consecuencias que conllevan para la interpretación de los libros ‘científicos’), sino que los aislaría, al circunscribirlos a la sección inicial. En ambos casos, el hecho de no leer la obra como un conjunto tiene como resultado inmediato una falla en la construcción de su sentido literario y de su *propositum*.

Con este contexto en mente, veamos ahora cuáles son los malentendidos entre Marciano y la Filología a lo largo de la historia de su recepción.

La fascinación medieval por las bodas y las Artes

Aparentemente, *De nuptiis* no fue muy leída en su contexto inmediato, lo cual es comprensible si consideramos que como compendio para sus contemporáneos no era muy útil, al estar muchas de las fuentes originales aún en circulación. En cambio, en la época inmediatamente posterior, la carencia de los textos originales sin duda volvió a la obra mucho más valiosa. Su enciclopedismo (real o paródico) le valió la pervivencia desde la Alta Edad Media hasta el Renacimiento carolingio. De los 241 manuscritos relevados por Leonardi (1959: 462), más de cincuenta códices contienen el texto completo de Marciano Capela y casi la mitad de estos provienen de los siglos IX y X, lo cual nos lleva a deducir que la Edad Media prefería un Marciano ‘completo’

como compendio de la erudición clásica que constituía la base de la cultura y educación.¹⁵

Por el contrario, la escasez de textos completos de Marciano durante los siglos XII, XIII y XIV muestra la vuelta de *De nuptiis* al estado de texto escolar elemental, junto con el debilitamiento del sistema de las siete Artes Liberales como criterio fundamental de formación. En este contexto, el interés de la escuela de Chartres (s. XII) por el neoplatonismo contribuyó a darle a Marciano (como también a su contemporáneo Macrobio) un lugar de importancia, similar al que había tenido en épocas anteriores, si bien de una manera diferente. El interés de *De Nuptiis* radica no ya en su carácter de compendio del *trivium* y el *quadrivium*, sino específicamente en los saberes consignados en algunos de los libros manualísticos, que podían aportar al interés creciente de la época por la cosmografía, y también por la Dialéctica que, basada en Aristóteles, conformaba la base de la educación lógica.¹⁶ Estas lecturas no son, sin embargo, literarias, sino que abrevan de la obra de Marciano algunos conocimientos que se consideran bien sistematizados para su comprensión y transmisión. Es el surgimiento del Marciano ‘fragmentario’ que de alguna manera sobrevive hasta nuestros días, favorecido por la extensión y dificultad de la obra, para lo cual su división ayuda en gran manera.

De allí en adelante, el interés en Marciano se desplaza de los siete libros de saber ‘científico’ a los dos primeros de la *fabula*, considerada una alegoría filosófico-religiosa. También desde un enfoque alegórico, pero de motivación literaria, podemos mencionar los casos de Adelardo de Bath, Juan de Salisbury, Guillermo de Conches y Alain de Lille, algunos

15 Navarro Antolín (2016) hace una completa exposición de la fortuna de Marciano en la ‘Introducción’ de su traducción de *De nuptiis*, algunos de cuyos puntos retomo en los próximos párrafos.

16 Al respecto, cfr. M. Ferré (2007: LVIII-LX).

de los autores que consideran a Marciano no ya un maestro de erudición, sino un modelo literario para el uso de la alegoría. Aunque fuera un recurso muy explotado previamente, es sin duda a partir de las obras de Marciano, Fulgencio y Prudencio que la alegoría queda forjada como un procedimiento retórico fundamental en la creación literaria medieval.

Por otra parte, la idea de que se trataba de un texto extraño y difícil ya existía en la Edad Media. A pesar de que utilizó *De Nuptiis* con fines didácticos, Eriúgena no vaciló en calificar de manera negativa las consideraciones de su autor (*Comment. 1.11*): “*sed haec omnia vanissima poetarum deliramenta sunt*”.¹⁷ Pero también es el mismo Eriúgena quien parece percibir la operación paródica de Marciano, al dar cuenta de la máscara filosófica que este utiliza a lo largo de su obra:¹⁸

*Huius fabulae auctorem, Martianum comperimus fuisse
Cartaginensem genere, nec non et Romanum civem, unde et
Latini ritu tetránomos, hoc est quattuor nominibus, nominatus
est, Martianus quippe, Minneus Felix et Capella vocatus;
Martianus quidem proprio nomine, Minneus vero ex colore,
ut aiunt, quia rufus erat, Felix nescimus feliciterne vixit necne,
Capella autem, quia sicut quedam satyra sive nutrix sive
admonitrix fuerit, suis scriptis non aperte patet, eum nominavit,
lascivus ex petulantia poetica, instabilis dum debuit et fortassis
non quo dita fuerit, sed quod ita fuisse finxerit philosophus esse,
veluti quidam histrio nominatus est, falsa quippe poetico usu
veris philosophiae rationibus intermiscuit.*

17 Eriúgena comenta el pasaje 1.11 en que Marciano enumera los eventos por venir y el aspecto profético de Apolo, en el marco de la búsqueda de su hermano para pedirle consejo sobre su próximo matrimonio. Sigo a Ramelli (2006) para el texto latino de los comentarios; las traducciones son mías en todos los casos.

18 Eriúgena escribió unas *Annotationes in Martianum* y probablemente también unas *Glossae* que, de ser auténticas, deben de haber sido escritas alrededor de 850.

(“El autor de esta narración ficticia, Marciano, sabemos que era de estirpe cartaginesa, pero también ciudadano romano, por lo cual de acuerdo con el uso latino fue llamado según la costumbre del tetránomos, es decir, cuatro nombres: más precisamente Marciano, Minneo, Félix y Capela. Marciano como nombre propio; Minneo por el color, ya que, según dicen, era pelirrojo; Félix aunque no sabemos si vivió o no felizmente; Capela, finalmente, porque esta Sátira, su nodriza o mentora —cosa que no queda clara a partir de sus escritos— lo llamó así, dado que era muy efusivo de petulancia poética, inconstante mientras que debería haber sido un filósofo; y quizá no porque lo era, sino porque fingía serlo, tomó un nombre falso como un actor y mezcló cosas falsas según el uso poético con razonamientos verdaderos de la filosofía.”).

Marciano ‘finge’ ser un filósofo, y mezcla verdad y ficción en su obra. Si fuera un verdadero filósofo, lidiaría con cosas verdaderas a partir de la solidez de la verdad, sin hacer intervenir la ficción en absoluto. Eriúgena percibe claramente el carácter poético-literario de *De nuptiis*, aunque su *Comentario* vaya en otra dirección.

Navarro Antolín (2016) recuerda una carta de Wibald de Corvey (escrita a Manegold de Paderborn en 1149)¹⁹ en la que se observa, al mismo tiempo, la autoridad de la que gozaba Marciano en la época y lo desconcertante que resulta, sin embargo, su lectura. Describe a *De nuptiis* como “*illo Marciano Capellae multiplici et enigmatico epitalamio*”, y da cuenta, no sin cierto descontento, de la popularidad de

19 Hartmann, Zatschek, y Reuter (2012).

las Artes Liberales frente a obras de tema divino, menos leídas.²⁰

La popularidad de *De nuptiis* en la Edad Media queda, además, claramente atestiguada por la presencia de múltiples glosas y comentarios. Evidentemente, dada la naturaleza de sus contenidos, la obra de Marciano requería de explicaciones, correcciones, puntualizaciones y ampliaciones, y allí están, para probarlo, los comentarios del ya mencionado Eriúgena, de Bernardo Silvestre y de Remigio de Auxerre, entre muchos otros, en su mayoría anónimos.²¹

Es famoso el comentario de Remigio de Auxerre (841-908), el más amplio y explicativo de todos, escrito probablemente a fines del siglo IX o principios del X. Debe la interpretación alegórica de Mercurio y Filología a su predecesor Eriúgena, y es a la vez la base de la cual se nutren comentarios posteriores. A diferencia de Eriúgena, Remigio está interesado en las Artes Liberales en sí mismas más que en su función de preludio de la filosofía. Asimismo, el comentario de Bernardo Silvestre, atribuido con bastante seguridad y compuesto probablemente en el siglo XII, está conformado por numerosos comentarios de exégesis filosófica y alegórica, inspirados seguramente en el platonismo de la Escuela de Chartres. Bernardo interpreta el texto de acuerdo con el ideal platónico del filósofo que participa de la razón junto con Dios y los ángeles, y que a partir del estudio

20 "Artes quae dicuntur liberales et cetera, quae de medicina vel agricultura scribuntur, ab optimis preceptoribus accepti; divinarum expositionem litterarum catholicis et doctissimis viris minus quam deceret studiose audivi".

21 La edición canónica de los comentarios medievales a Marciano Capella es la de Cora Lutz (1939; 1944; 1962-1965). En 2006, Ilaria Ramelli (que había publicado ya en 2001 una traducción al italiano de *De nuptiis*) publicó, para la serie "Il pensiero occidentale", de Bompiani, *Tutti i commenti a Marziano Capella*. En este volumen, dispuesto como texto bilingüe, la autora, basándose en el texto de Lutz, traduce al italiano todos los comentarios y glosas a Marciano, algunos de ellos por primera vez a una lengua moderna.

de los fenómenos terrenales avanza a la contemplación de lo divino, pasando de la vida activa a la contemplativa. Así, la búsqueda de esposa por parte de Mercurio representa la búsqueda del conocimiento por parte del filósofo, que se desarrolla en dos momentos: primero con el deseo de alcanzar la sabiduría de este mundo y de las cosas materiales, simbolizadas en el movimiento de aprendizaje de Mercurio que rastrea a Apolo en la Tierra. Luego, con la búsqueda de la sabiduría celeste, por medio de la contemplación de la realidad inmaterial, simbolizada en el movimiento de ascenso de Mercurio, que intenta alcanzar a Apolo en el cielo. El perfeccionamiento del filósofo se produce cuando a la elocuencia (Mercurio) se le une el saber humano (Apolo) y la sabiduría como suma virtud (*Virtus*).

Por último, existe también un comentario anónimo conservado en el código de Berlín y de Zwettl, cuyo autor resulta ser cercano al pensamiento de la Escuela de Chartres, y presenta mucha afinidad con el comentario de Bernardo Silvestre. Parece haber sido compuesto a fines del siglo XII y principios del XIII. Es un comentario más bien monográfico, que interpreta una serie de escenas de manera alegórica, de acuerdo con la tendencia inaugurada ya por Eriúgena.²²

Por otro lado, en el clima intelectual del siglo XII, y en el marco de la atribución de un sentido alegórico al *Cantar de los cantares* por sus comentaristas, Alejandro Neckam vio en la idea marcianesca de '*nuptiae*' la ocasión para aunar estas dos corrientes de especulación intelectual, conectando las bodas de Mercurio y Filología con las bodas místicas de Cristo y la Iglesia en el *Cantar de los cantares*. No obstante, y para no desentonar con el resto de la tradición de lectores de

22 Ramelli, en su introducción a *Tutti i commenti...* (2006), y también en las introducciones parciales a cada uno de los comentaristas que traduce, realiza una exposición completa de las características de los comentarios a Marciano.

Marciano en la que se inscribe, el mismo Neckam —si bien admirador de *De nuptiis*, y de hecho comentarista de los dos primeros libros²³— se indigna a causa la fascinación que la obra ejerce sobre muchos lectores, en desmedro de los discursos inspirados en el *Cantar*.²⁴ Neckam no fue el único en leer *De nuptiis* en clave cristiana: por mencionar un caso más, Tomás de Perseigne, monje cisterciense de la Abadía de Perseigne (hoy Sarthe, 1190), en su *Comentario al Cantar de los cantares* también conecta los epitalamios al trazar una historia del progreso del hombre desde su nacimiento hasta la salvación a través de tres matrimonios sucesivos con significado simbólico. El segundo tipo de matrimonio, el filosófico, fue instituido por Marciano al tratar sobre las bodas de Filología y Mercurio.²⁵

En definitiva, vemos que los intereses de las lecturas aquí relevadas se decantan por una u otra de las opciones que ya mencionamos: o bien manifiestan un interés didáctico, y leen *De nuptiis* como un compendio más o menos sistematizable y coherente de la cultura y tradición grecolatinas; o bien apuntan a su proyección alegórica, a partir de

23 Su *Commentum super Martianum* permaneció inédito hasta su edición en 2006 por Christopher McDonough (2006). Fue un comentario de circulación muy limitada en su época; de hecho, solo han sobrevivido dos copias (el ms. Oxford Bodleian Library, Digby 221, primera mitad del siglo XIV; y el ms. Cambridge, Trinity College, R. 14.9, del siglo XII-XV). Al respecto, cfr. Navarro Antolín (2016).

24 Neckam, A., *Expositio super Cantica Canticorum* 2, 10 (Oxford Magdalene College 149, f.47vb): "Quid est ergo, viri fratres, quod multi etiam claustrales, pro dolor, zibentius et affectuosius audiunt librum compositum de nuptiis Mercurii et Philologiae quam nuptiale carmen editum de nuptiis Christi et Ecclesie? Quid Immo ferventiori Desiderio nomen Himenei audiunt quam dulce nomen Iesu Christi".

25 "Tria sunt epithalamia: primum historicum, secundum philosophicum, tertium theologicum. Primum agit de legitima copula maris et feminae; secundum exprimit conjunctionem trivialis eloquentiae et quadrivalis sapientiae; tertium conjunctionem sponsae et sponsi, Dei et animae, Christi et Ecclesiae. Primum instituit Deus in Adam et Eva; secundum, Martianus agens de nuptiis Philologiae et Mercurii; tertium, Salomon in hoc opere tractans de nuptiis spiritualibus sponsi et sponsae. In primo, procreantur liberi ad serviendum Creatori suo; in secundo instruuntur, ut cognoscant aliquid de Deo; in tertio, invitantur ad fruendum ipso." Cfr. Bell (1977). Sobre el rastreo de la idea de 'bodas' en textos cristianos de la época, cfr. Navarro Antolín (2016), 'Introducción'.

la cual cifran elementos del clima filosófico-religioso de la época. En ningún caso hay un interés en la obra como manifestación literaria o —al menos— como un todo textual coherente. Por supuesto, este fenómeno, en sí mismo, no es pasible de juicio alguno; bien sabemos que el destino de una obra literaria a menudo poco tiene que ver con las expectativas de su autor o con su *propósito social*.²⁶ Pero es así como comienza el gran malentendido exegético sobre *De nuptiis*: a partir del uso medieval, quedaron fijados parámetros de lectura que perseveran aún hoy en día, y que parecen entorpecer un abordaje de la obra como creación literaria.²⁷

La modernidad y las monstruosas bodas de Mercurio y Filología

En contraposición con la sensación de fascinación y extrañamiento que guiaba las lecturas de los hombres del Medioevo, la era moderna vio a *De nuptiis* como una cosa grotesca, excéntrica e incomprensible que parecía producida fuera de todo tiempo y lugar. Para Lewis, la obra de

26 Utilizo el concepto de 'propósito social' de acuerdo con la LSF, que lo considera una idea clave para la asignación de género literario. El propósito social de una obra es su objetivo, su finalidad, su *propositum*, y su género literario está determinado por este. En el caso de Marciano Capela, esta idea resulta fundamental, dado que, si bien tiene la apariencia de un texto didáctico, desde nuestra perspectiva predomina el registro de la parodia, y por lo tanto el propósito social de la obra no es instruir, sino burlarse y desestabilizar los saberes y discursos que compila y presenta (cfr. el apartado "Introducción: el presente libro" para un somero desarrollo de los conceptos de la LSF).

27 La influencia de la obra de Marciano no se restringe solo al ámbito de la literatura, y conviene recordar brevemente su pervivencia en las Artes Plásticas, por ejemplo. Marciano fue el primero en presentar a las siete Artes Liberales de manera alegórica, proveyéndolas de un atributo, y esto marcó su presencia también en el ámbito iconográfico, que entre los siglos IX y XIII adoptó su descripción para las representaciones de las Artes. Desde la monumental decoración escultórica de la catedral de Chartres hasta las miniaturas que ilustran algunos códices, pasando por tapices y grabados, la presencia de Marciano y sus Artes Liberales se manifiesta también a nivel visual. Para una descripción de este tema en profundidad, cfr. Navarro Antolín (2016) y Bakhouché (2003).

Marciano es simplemente inclasificable (“*if I felt sure that any classification could hold him*”, dice en la famosa cita evocada), y su opinión es solo una de las varias que podemos rastrear en la crítica moderna.

Efectivamente, ya en un estudio previo al famoso libro de Lewis, Parker (1890: 444), discurriendo acerca de la lengua y el estilo de Marciano, opinaba que:

The canon that bad authors are late authors would [...] be utterly inadequate to explain the phenomenon. Martianus Capella's peculiarities are idiosyncratic and not the characteristic of any known age.

También Monceaux señala, sobre el mismo tema (1894: 456): “*C’est le plus étrange qu’on puisse imaginer: une incroyable combinaison de latin vulgaire et de maniérisme.*” Y acerca de la forma de la obra, agrega (451): “*Evidemment, ce qu’il y a de plus curieux dans les Noces de Mercure, c’est la forme...*”.

Por su parte, Curtius (1948: 75) manifiesta: “*Martianus, for all the whimsicality of his presentation...*”; Janson (1964: 148): “*the strange mythical world of Martianus Capella*”; y Préaux (1953: 483):

Mais on est justifié de se demander si l’étrange Venus des Noces n’est pas sortie de l’imagination de Martianus Capella, comme on s’est le plus souvent résigné à le faire à la légère à propos de symboles multiples dont son œuvre singulière est farcie.

Navarro Antolín (2016: XXVI-XXVII), su más reciente traductor al español,²⁸ caracteriza de esta manera el estilo de Marciano:

28 Contamos con traducciones parciales previas de Marciano al español, de la Gramática (1995) y la Retórica (1991), por Pedro Díaz y Díaz.

Marciano Capela, a causa de la intencionada complejidad laberíntica de su estilo ‘marienista’, ha gozado casi siempre de mala fama como autor oscuro y hermético. Su estilo hermenéutico tiene su antecedente en Apuleyo, su modelo, y se registra igualmente en otros autores tardíos, como Amiano Marcelino, Ennodio, Sidonio Apolinario o Fulgencio, y se fundamenta en un lenguaje retórico y a veces enigmático, y se caracteriza por periodos largos, tortuosos y enrevesados, y por el alarde y ostentación de un vocabulario inusual, raro, a menudo muy arcano y aparentemente erudito.

Finalmente, Rostagni (1952: 699) califica a *De nuptiis* como “*bizarra sotto tutti gli aspetti*”. Nos encontramos así —en este breve recorrido no exhaustivo, pero sí representativo—²⁹ con la idea recurrente de la excentricidad de Marciano. La imposibilidad de clasificación surge una y otra vez a la hora de enfrentarse a la lectura de *De nuptiis*, y ante esta dificultad, la crítica se inclina a menudo por aceptar la derrota sin haber siquiera comenzado a pelear la batalla.

Tampoco sus editores estuvieron a salvo de estas reacciones: Willis (1952: 7), el editor más moderno de la obra completa, al intentar fijar datos biográficos de Marciano a partir de su obra, comenta:

On p.325, 12 Martian speaks of the Golden Horn, as “promuntorium Ceras Chryseon Byzantio oppido celebratur”. As Eyssenhart remarks, this passage would be “in sano homine satis certum aetatis indicium”. There are two possibilities: either Martian wrote before 330, or he is not a “sanus homo”. The latter assumption is necessary to make it credible that he copied this page from his source (Solinus

29 Este es también el punto de partida de LeMoine (1972b) en un artículo en que propone revalorizar la obra de Marciano Capela desde el punto de vista literario.

10, 17), and was too stupid to make any correction. That our author was capable of such folly is only too probable, since his errors in the books of the *quadrivium* have long been the object of unsparing condemnation by scholars from Meibomius to Mommsen.

Considerando la opción de '*non sanus homo*' que Eyssenhardt deja caer al pasar, para Willis es creíble que Marciano no haya corregido el nombre de "*Byzantio*" que estaba en su fuente (Solino), puesto que en otros pasajes ha demostrado ser capaz de errores de tal calibre. Detrás de esta acusación hay o bien una injusta presunción de falta de rigor filológico, a la que Marciano no tiene por qué responder; o bien cierta ingenuidad que no contempla que este pretendido error —y los que señala con tanta gravedad en los libros del *quadrivium*— tal vez no fuera de importancia para un autor que persigue otros objetivos, y que a menudo busca intencionalmente sembrar la confusión en sus lectores. Nuevamente, una perspectiva que privilegie la parodia podría explicar estas incoherencias e, incluso, darles un sentido.

Por otro lado, es cierto que, más allá de la diferencia de enfoque, este tipo de trabajos constituye un punto de partida fundamental, dado que gran parte de la dificultad para leer a Marciano tiene que ver, sin duda, con dilucidar y comprender los contenidos que expone. Este es un fenómeno típico —recordemos— de la literatura enciclopédica, que aborda diversos temas y áreas, y demanda el recurso a conocimientos pertenecientes a muchos campos de estudio. Por ejemplo, Ilaria Ramelli (2001), traductora al italiano de *De nuptiis* completa, además de comentar el texto a medida que traduce —en una línea clara con los comentaristas medievales, a quienes también tradujo (Ramelli, 2006)— se concentra en el problema de las fuentes y contenidos

referenciales presentados en los siete libros del saber ‘científico’. Podemos sumar a esta perspectiva los casos de Hadot (1984, en el marco de una investigación más amplia sobre las Artes Liberales) y Guillaumin (2007, 2008), interesados en el *trivium* y el *quadrivium* y en la sistematización enciclopédica que Marciano hace de las disciplinas. Por su parte Préaux (1974) y Lenaz (1975) abordan de manera profunda las concepciones filosóficas del universo de *De nuptiis*, constituyendo los estudios más completos en estos aspectos, pero sin aludir, por ejemplo, a su pertenencia y caracterización genérico-discursiva.

A su vez, W. H. Stahl (1971) —primer y, hasta ahora, único traductor al inglés de *De nuptiis*— dedicó gran parte de sus investigaciones a dilucidar la obra de Marciano, sobre todo en lo que hace a la comprensión de las presentaciones que el autor hace del *trivium* y del *quadrivium*. Pero también estudió su lengua y su estilo, así como su estructura, siempre dentro de la idea de que estamos frente a una ‘enciclopedia’ de los saberes de la Antigüedad. Por todo ello, sus trabajos resultan un marco fundamental de acercamiento a *De nuptiis*.

Desde ya, existen también estudios que toman otro punto de partida, como los de Fanny LeMoine (1972a, 1972b), que busca comprender la obra de Marciano de manera global, producida en un lugar y un tiempo determinados, y que es la primera en señalar que hay que abordar *De nuptiis* desde una perspectiva literaria (1972b). En su libro (1972a) *Martianus Capella. A Literary Reevaluation*, la autora propone un análisis de carácter estructural sobre la obra en su totalidad, lo cual resulta un gran primer paso en esta dirección. Más allá de las diferencias metodológicas, considero este trabajo como un antecedente esencial de mi propio enfoque, por su intención de estudiar a Marciano Capela de manera totalizadora y, sobre todo, literaria.

En dirección literaria también se ubican los estudios de Petrovicova (2010), quien insiste en que las matrices de la sátira menipea, que reconoce en la obra, son simplemente un recurso didáctico orientado a la instrucción de las Artes Liberales. En cambio, para Bakhouché (2015) *De nuptiis* es más que una enciclopedia: es un acto de fe neoplatónico, en el cual Marciano da forma al universo literario de su obra tal como el demiurgo da forma al macrocosmos (también en esta línea se inscriben los mencionados trabajos de Guillaumin). Bakhouché percibe los elementos de la sátira menipea, pero los restringe a la trama ficcional de los dos primeros libros y a algunos otros pasajes metaliterarios, sin extender su estudio al resto de la obra y sin considerarlos constitutivos de la trama global de *De nuptiis*.

En contraste, Relihan (1993, 1987) aborda *De nuptiis* como una sátira menipea y la incluye en el trazado de una tradición del género literario, lo cual tiene la ventaja de ubicarla en tiempo y espacio y permitirle dialogar con sus predecesores y con su posteridad, ya sea acatando o transgrediendo las normas genéricas. Relihan estudia los rasgos de la menipea en la obra de Marciano, incorporando la perspectiva bajtiniana y decantándose de esta manera por una dinámica más explicativa que descriptiva de *De nuptiis*, al señalar elementos funcionales y no solo formales. Por su lado, Shanzer (1986) la estudia también desde los puntos de vista filosófico y filológico, pero se refiere a su género literario con bastante detalle, si bien luego estas consideraciones son dejadas de lado en el desarrollo de su obra. Ni Relihan ni Shanzer abogan por desmerecer el propósito didáctico de *De nuptiis*, pero tal propósito es visto como algo menos definitorio, y ambos notan la importancia de la parodia en la construcción de la obra. Personalmente, considero que las consecuencias de estas apreciaciones pueden llevarse aún más lejos de lo que Relihan y Shanzer (y de alguna manera

también Bakhouche) proponen. Más en esta línea, pero con un carácter menos específico, se ubican los trabajos de Rollo (2011) y Cullhed (2015), ambos concentrados en el discurso literario y en la ficción en el Tardoantiguo y la Edad Media, y en cuyos recorridos Marciano ocupa un lugar menor, pero relevante.

Mención aparte merece Haijo Westra (1998, 1981) primer editor del *Comentario* de Berlin sobre Marciano (1994), quien se expide bastante categóricamente contra la idea de estudiar *De nuptiis* desde una nueva perspectiva. Westra (1998: 115, 116) aduce que se trata de una obra didáctica —ya sea que su finalidad fuera instruir, o no— y que el molde de la menipea se verifica únicamente como recurso en función del objetivo pedagógico:

I intend to show that the burlesque of learning and the self-parody of the author and other generic features of Menippean satire have a definite and well-established, didactic and pedagogical purpose, and that these features are not to be conflated with the educational, epistemological and ontological malaise of post-modernism.

Su argumento final, que considera el más convincente, concluye como sigue (1998: 121):

I would suggest that Martianus' use of a frame narrative, fiction, humour and ribaldry are essential elements of a deliberately self-mocking and entertaining strategy that is an enduring mask for instruction rather than an undercutting of the message. Through the use of an entertaining frame narrative based on the model genre of the crime/detective novel, Eco is able to present a highly informative body of knowledge on medieval monasticism and heresy.

Así, Westra zanja la cuestión aceptando que *De Nuptiis* es una ‘enciclopedia menipea’,³⁰ término bastante contradictorio en sí mismo, y en apariencia creado *ad hoc* para explicar la obra de Marciano. Sin ahondar en las dificultades que supone una etiqueta que no parece muy útil para trazar parentescos o, siquiera, similitudes con ninguna otra obra contemporánea, el problema aquí es que Westra (como muchos otros que sostienen esta posición) no determina de manera precisa qué entiende por ‘didactismo’. Si el fenómeno es simplemente la posibilidad de que una obra literaria enseñe algo, entonces toda la literatura es didáctica. Si, en cambio, lo consideramos un fenómeno discursivo, guiado por un propósito social y textualizado a través de diferentes estrategias reconocibles por autor y lector, entonces la apreciación cambia. Sin duda aprendemos sobre monasticismo medieval y sobre las distintas formas que la herejía adoptaba en esa época leyendo *El nombre de la rosa*, pero esta novela ¿es por eso un manual sobre el tema? ¿Es ese el *propositum* de la obra de Eco?

Nuestros tiempos: problemas y propuestas

Es posible ya a esta altura precisar una serie de problemas relacionados con la recepción contemporánea de *De nuptiis*. El primero es el *fragmentarismo*. Según esta visión, *De nuptiis* está conformada por dos secciones diferentes y casi aisladas, y el gran desafío, entonces, es entender qué relación establece una con la otra. El segundo problema (derivado del anterior) es que la ficción, la alegoría, la

30 Westra (1998: 122) insiste en que la función del texto de Marciano es ‘seria’, y que, en contraposición con lo que propone Relihan (1993), la yuxtaposición con la parodia no anula el efecto didáctico.

parodia y el molde menipeo quedarían restringidos únicamente a los dos primeros libros, y por lo tanto la segunda sección poseería el saber científico ‘verdadero y objetivo’. Es decir, se propone una *desconexión* sustancial y narrativa entre sus dos partes. La única relación entre ellas consiste en que la primera conforma el marco didáctico-ficcional de la segunda, que amenizaría la presentación de la sección ‘científica’. El tercer punto problemático es el *didactismo* como supuesto propósito principal de la obra. El convencimiento de que *De Nuptiis* es una obra didáctica dirige la atención a la sección doctrinal, en detrimento de los dos primeros libros, y obliga a identificar la totalidad de la obra con el saber ‘científico’. Esta convicción transforma ciertas peculiaridades de la obra en aberraciones inaceptables, mientras que, en otro marco, estas podrían ser valoradas simplemente como rasgos esperables dentro del plan literario de su autor. En definitiva, hay una gran resistencia a ver la obra como una totalidad, y a sus secciones como elementos igualmente cruciales que se condicionan y se construyen entre sí. La mayoría de estas posturas prefiere diseccionarla y analizar sus elementos por separado, estableciendo entre ellos una relación mínima y superficial. La principal falla de estas lecturas (que también es de alguna manera su punto de partida) consiste en que, al ignorar la necesidad de un elemento que otorgue unidad al texto, no pueden explicar la obra sino como una cadena de contingencias arcanas, el absurdo ejemplar único de una especie sin antecedente ni posteridad.

Desde mi perspectiva, el origen de estos problemas de lectura tiene que ver con el lugar marginal que se le otorga a la cuestión del género literario en los estudios sobre Marciano. Mientras que la mayor parte de la crítica coincide en que se trata de una sátira menipea, la relevancia y las consecuencias de esta adscripción genérica varían mucho

de una postura a otra. Si para algunos, como hemos visto, se trata simplemente de una etiqueta formal, para otros es únicamente un molde literario que funciona como recurso didáctico, y por último, para los menos (entre los que me incluyo), se trata de un parámetro funcional significativo que permite abordar la obra desde un tiempo y espacio, desde una matriz de interpretación y desde un lugar que le permite expresarse con su propia voz.

De este problema surge otro: el propósito didáctico de la obra se pondera dependiendo de la profundidad que se le confiera a su carácter de sátira menipea. La sátira menipea implica, si tomamos seriamente el género como categoría funcional, una preeminencia de la agenda crítica de la parodia, frente a la cual el elemento didáctico no puede sino verse socavado. Por lo tanto, la lectura también depende de cuán amplio se considere el alcance de la parodia como recurso compositivo: ¿se agota en la autoironía con la que se construye el narrador en los pasajes metaliterarios, o se proyecta a toda la obra, afectando incluso los tratados disciplinares? Por mencionar los dos extremos: si ‘sátira menipea’ es solo una etiqueta formal, la parodia, restringida a ciertos aspectos, puede considerarse un recurso retórico (de discutible eficacia, sin embargo) en función de la instrucción didáctica. Si, por el contrario, consideramos que la parodia no es un recurso sino un registro compositivo, el antididactismo de *De nuptiis* se torna evidente.

Al considerar *De nuptiis Philologiae et Mercurii* como una obra extraña, excéntrica y única, la tarea del investigador se ve impedida: una monstruosidad de tal calibre, que exige modificar los parámetros de análisis y juicio literarios, ciertamente no puede (o no debe) ser estudiada ni descrita. Por el contrario, un abordaje literario de *De nuptiis* no solo permite que la obra exprese su sentido profundo, sino que es, en última instancia, condición de posibilidad

para su estudio, ya que la sitúa en tiempo y espacio, y la inscribe en una tradición, en contraste con la cual pueden dimensionarse tanto sus transformaciones como sus continuidades genéricas.

Capítulo 2

De nuptiis y la parodia absoluta

De nuptiis como un todo ficcional

Antes de entrar en el análisis discursivo, es necesario revisar brevemente dos aspectos de *De nuptiis*, esenciales para el acercamiento propuesto. En primer lugar, resulta fundamental establecer la unidad de la obra como un todo, en contra de las opiniones que la ven dividida en dos secciones desconectadas: la ficcional, por un lado, y la del conocimiento ‘científico’ por otro. El argumento principal de quienes sostienen que la ficción está circunscripta únicamente a los dos primeros libros se basa en la lectura del pasaje final del libro segundo, en el cual Marciano narrador dice (2.220):

... nunc ergo mythos terminatur; infiunt
artes libelli qui sequentes asserent.
nam fruge vera omne fictum dimovent
et disciplinas annotabunt sobrias
pro parte multa nec vetabunt ludicra.¹

1 Traduzco el verbo ‘asserere’ como ‘reivindicar’, siguiendo la propuesta de Navarro Antolín (2016), ya que considero que de esta manera se señala de manera más explícita el carácter diverso que

(“Por lo tanto, ahora concluye el relato ficcional, y comienzan los siguientes libritos, que reivindicarán las artes. Pues, al ser verdadero su fruto, rechazan toda ficción y registrarán disciplinas serias por la mayor parte, pero no prohibirán el deleite.”).

Junto con el uso de la palabra *fabella* y la promesa de una narración breve, que Marciano hace a su hijo al comienzo del libro primero (1.1: “*fabellam tibi [...] explicabo*”), esta afirmación parece cerrar la unidad ficcional de la obra, anunciando el comienzo de la sección científica. Por supuesto, esta aseveración se basa en el supuesto de que *mythos* y *fabula* funcionan como sinónimos. En oposición a esta postura, intentaré ahora demostrar que la alternancia entre estos dos términos no es una mera *variatio*, sino una cuidadosa y significativa elección de palabras. Para iluminar estas cuestiones, es posible recurrir —como ya ha notado Bovey (2003)— a Macrobio.² De acuerdo con lo que propone Macrobio en su *Commentarii*, las *fabulae* pueden ser divididas en dos categorías, según tengan como objetivo complacer a la audiencia o promover un comportamiento moralmente aceptable (1.2.6-9). La Filosofía solo acepta la segunda categoría. Esta, a su vez, puede dividirse de acuerdo con la relación que la *fabula* tenga con la verdad: será ilegítima si es pura invención, pero será aceptable si parte de una verdad y desarrolla su trama a través de la ficción. Macrobio propone llamar a esta

Marciano narrador cree que tienen las dos secciones de su obra. Con esta misma idea creo que “*fruge verā*” se refiere al resultado de las exposiciones de los “*libelli*”, y que se opone a “*omne fictum*”, acentuando esta oposición ya mencionada.

2 Como ya señalé, la *communis opinio* sobre Macrobio es que vivió y escribió en la primera mitad del siglo V d. C. (Kaster, 2011; Cameron, 2011), así que incluso si Marciano escribió un poco más tarde, son igualmente contemporáneos. No estoy sugiriendo que Marciano haya leído a Macrobio, ya que no hay evidencia textual de eso, pero ciertamente pertenecían a un *milieu* común y eso se aprecia en sus obras.

última categoría “*narratio fabulosa*”, y le da un estatus especial dentro de su clasificación (1.2.9-10):

... ex his autem quae ad quandam virtutum speciem intellectum legentis hortantur fit secunda discretio. in quibusdam enim et argumentum ex ficto locatur et per mendacia ipse relationis ordo contexitur ut sunt illae Aesopi fabulae elegantia fictionis illustres, at in aliis argumentum quidem fundatur veri soliditate sed haec ipsa veritas per quaedam composita et ficta profertur, et hoc iam vocatur narratio fabulosa, non fabula, ut sunt cerimoniarum sacra, ut Hesiodi et Orphei quae de deorum progenie actu narrantur, ut mystica Pythagoreorum sensa referuntur.³

(“... en cambio, por lo que concierne a las que exhortan el intelecto del lector a formarse una cierta idea de las virtudes, surge una segunda distinción. Efectivamente, en algunas de ellas el argumento se ubica a partir de lo ficticio y la propia disposición del relato se entreteje a través de mentiras: como ocurre con las fábulas de Esopo, célebres por la elegancia de la ficción. En otras, al contrario, el argumento se basa en la solidez de la verdad, pero esta misma verdad es presentada por medio de algunos elementos inventados y armados, y entonces se le llama *relato ficcional* [*narratio fabulosa*], no *fábula*, como los relatos sagrados de los ritos, los de Hesíodo y Orfeo, que cuentan la genealogía y acciones de los dioses, o los que refieren los pensamientos místicos de los pitagóricos.”).

A su vez, esta *narratio fabulosa* puede ser nuevamente dividida de acuerdo con el *decorum* de su contenido (1.2.10-12):

3 Sigo el texto de Willis (1970) para la obra de Macrobio, y la traducción es mía.

... ergo ex hac secunda divisione quam diximus a philosophiae libris prior species, quae concepta de falso per falsum narratur, aliena est. sequens in aliam rursus discretionem scissa dividitur: nam cum veritas argumento subest solaque fit narratio fabulosa, non unus reperitur modus per figmentum vera referendi. aut enim contextio narrationis per turpia et indigna numinibus ac monstro similia componitur ut di adulteri, Saturnus pudenda Caeli patris abscidens et ipse rursus a filio regni potito in vincla coniectus, quod genus totum philosophi nescire malunt —aut sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine honestis et tecta rebus et vestita nominibus enuntiatur et hoc est solum figmenti genus quod cautio de divinis rebus philosophantis admittit.

(“... por lo tanto, dentro de esta segunda división que hemos señalado, la primera categoría, la que, basándose en la falsedad, se desarrolla también por medio de la falsedad, es inapropiada para los libros de filosofía. La segunda categoría se divide, a su vez, en dos tipos. Pues cuando la verdad reside solo en el argumento, y se produce este relato ficcional [*narratio fabulosa*], no se encuentra un único modo de relatar la verdad por medio de la ficción. O bien el tejido de la narración se compone de obscenidades, indignas de los dioses y similares a algo monstruoso —por ejemplo, dioses adúlteros, Saturno mutilando las partes pudendas de su padre, y él mismo, a su vez, retenido en cadenas por su hijo que se había apoderado del reino, tipo de relato que los filósofos prefieren ignorar por completo— o bien el conocimiento de las cosas sagradas es enunciado bajo una respetuosa capa de invenciones, cubierto y revestido de hechos y nombres decorosos. Este es el único tipo de ficción que la prudencia del filósofo que se ocupa de lo divino admite.”).

Haciéndose eco de una idea presente en la tradición platónica, Macrobio concluye la sección afirmando que esta *narratio fabulosa*, de contenido decoroso y decente, no es apropiada en *todo* discurso filosófico. Dios, por ejemplo, no puede ser aprehendido a través del lenguaje humano, y por lo tanto para referirnos a él solo podemos recurrir a imágenes y analogías (1.2.13-14).⁴ Pero mientras nos mantengamos en nuestro nivel terrenal y humano, la *narratio fabulosa* es no solo aceptable, sino también necesaria e incluso más eficiente que otras formas narrativas.

Por su parte, Marciano reflexiona brevemente sobre este tema en el libro dedicado a Retórica (5.550), pero simplemente señala que hay cuatro tipos de discurso narrativo: *historia*, *fabula*, *argumentum* y las narraciones legales o de negocios; y su definición no difiere mucho de las concepciones aristotélicas: la Historia es lo que escribe Livio; la *fabula* (ficción) no es ni verdadera ni verosímil, como los mitos (propone el ejemplo de Dafne, que se transforma en árbol); el *argumentum* es lo que no sucedió pero podría haber sucedido, como ocurre con las comedias; y el cuarto género, el de la narración legal, es la descripción de hechos sucedidos o verosímiles.⁵ Por otro lado, Marciano mismo

4 Macrobio, *In Somn. Sc.* 1.2.13-14: "Sciendum est tamen non in omnem disputationem philosophos admittere fabulosa vel licita; sed his uti solent cum vel de anima vel de aeris aetherisque potestatibus vel de ceteris dis loquuntur. Ceterum cum ad summum et principem omnium deum [...] tractatus se audet attollere, vel ad mentem, quem Graeci *vovv* appellant [...]. Cum de his inquam loquuntur summo deo et mente, nihil fabulosum penitus attingunt, sed siquid de his assignare conantur quae non sermonem tantum modo sed cogitationem quoque humanam superant, ad suimilitudines et exempla confugiunt". Se percibe en este pasaje la presentación de los tres niveles hipostáticos a través de los cuales se despliega la realidad, así como también la posibilidad de elevarse a través de ellos, y el papel restringido del discurso en este camino de ascenso. Sobre los elementos neoplatónicos presentes en Macrobio, cfr. Gersh (1986).

5 *De nuptiis*, 5. 550: "Narrationum genera sunt quattuor: *historia*, *fabula*, *argumentum*, *negotialis vel iudicialis assertio*. *Historia* est, ut Livii; *fabula* neque vera neque veri similis, ut *Daphnen in arborem versam*; *argumentum* est, quod non facta, sed quod fieri potuerunt, continet, ut in

escribe una *fabula*, o así la llama; ¿es entonces un mito ni verdadero ni verosímil, coincidiendo con el segundo tipo de discurso que consigna Retórica?⁶ Por otro lado, ¿cuál es el alcance del término: solo afecta a los dos primeros libros, o a la totalidad de la obra?

Como vimos, Marciano utiliza el término “*mythos*” al final del libro 2, lo cual nos recuerda el uso previo de “*fabella*” de comienzos del libro 1. Una interpretación superficial de esta cuestión puede llevarnos a pensar que la ficción ha terminado, y que comienza la sección sobre el saber ‘científico’, interpretación a la cual pueden plantearse al menos dos objeciones. Primero, el uso del término “*mythos*” en vez de la repetición de “*fabula*” parece extraño como elección de palabras; y en segundo lugar, hay un diálogo inmediatamente posterior entre Sátira y Marciano, al comienzo del libro 3, en el cual Sátira insiste en seguir usando la ficción para decorar y ‘vestir’ a las Artes Liberales, de modo de presentarlas apropiadamente ataviadas ante la Asamblea Celeste, sosteniendo de alguna manera que un poco de ficción no nos aleja de la verdad (3.221-222):

*Rursum Camena parva
Phaleras parat libello
Et vult amicta fictis
Comenta ferre primum,
Memorans frigente vero
Nil posse comere usum,
Vitiisque dat poetae*

comoediis patrem timeri et amari meretricem; iudicialis autem narratio est rerum gestarum aut veri similitum expositio.”

- 6 El tema de la ficción en el Tardoantiguo presenta muchos elementos interesantes, inabarcables en el presente libro. Remito al lector interesado a Cullhed (2015), quien trata el tema de la negociación de la ficción entre paganos y cristianos en la Antigüedad Tardía, sobre todo a partir de la figura y los escritos de Agustín.

*Infracta ferre certa,
 Lasciva dans lepori
 Et paginam venustans,
 Multo illitam colore.
 'atquin prioris ille
 titulus monet libelli
 mythos ab ore pulsos
 Artesque vera fantes
 voluminum sequentum
 praecepta comparare.'
 at haec iocante rictu:
 'nil mentiamur' inquit
 'et vestiantur Artes.
 an tu gregem sororum
 nudum dabis iugandis,
 et sic petent Tonantis
 et caelitum senatum?
 aut si tacere cultum
 placet, ordo quis probatur?'
 'certe loquentur illae
 quicquid fuit docendum,
 habitusque consequentur
 asomato in profatu.'
 'haec nempe ficta vox est,
 et devius promissi es;
 cur ergo non fateris
 nil figminis figura
 nil posse comparari?'
 His me Camena vicit.
 'fugis?' 'Iugabo ludum.'⁷*

7 Sigo la puntuación de Dick (1925) en este último verso porque creo, con Stahl, que ese es el sentido de este verso.

(“De nuevo Camena [Sátira] prepara sus ornamentos en un nuevo librito y quiere contar primero historias ataviadas con ficciones, recordando que, si la verdad está desnuda, nada puede embellecer su uso; ella considera un vicio del poeta presentar cosas ciertas de manera poco lograda, haciendo concesiones a la belleza literaria, y embelleciendo la página ya teñida con mucho color. ‘Pero’ dije ‘el final del librito anterior advierte que los mitos han sido apartados de la boca, y que las Artes que dicen la verdad preparan los preceptos de los volúmenes siguientes’. Mas ella, con gesto juguetón, dijo: ‘No digamos mentiras, pero igual dejemos que las Artes estén vestidas. ¿Acaso presentarás el conjunto de las hermanas desnudo a los esposos, y así pedirán algo del Tonante y de la asamblea de los dioses celestiales? Y si prefieres callar acerca de su adorno, ¿cuál será la disposición?’. ‘Seguramente, ellas expresarán lo que sea que les surja enseñar, y obtendrán así un vestido en su hablar incorpóreo’. ‘Este discurso es, ciertamente, un invento, y no eres coherente con tu promesa, ¿por qué no admites que tu obra no puede ser compuesta sino por medio del uso de imágenes?’. Con estas palabras Camena me venció. ‘¿Huyes?’ ‘Me uniré al juego.’”).

Marciano parece estar operando sobre un sistema binario de verdad versus falsedad, mientras que Sátira intenta convencerlo del beneficio —incluso de la inevitabilidad— de incorporar la ficción en su relato, sin que por ello se aleje de la verdad; Marciano termina aceptando. Una de las primeras lecciones de Sátira, entonces, consiste en indicarle a su discípulo que *no hay discurso posible sin ficción, al menos a nivel humano*. Por lo tanto, el *mythos* ha terminado, pero no la ficción; en consecuencia, *mythos* y *fabula* no son sinónimos.

Pero en este caso, ¿a qué se refiere el término “*mythos*”? Parece ser más específico que el término *fabula*, palabra general para toda forma de ficción. Apliquemos, para precisar esta cuestión, la clasificación macrobiana de las *fabulae* al uso de *mythos* que hace Marciano en los pasajes previamente citados. Podemos, ciertamente, identificar la trama de los dos primeros libros de *De nuptiis* con la *narratio fabulosa* de Macrobio: su contenido es religioso y noble, es una ficción ejemplar, que conduce a actuar bien, basada en un principio verdadero, y difiere de la mera *fabula*, el término general con el que Marciano denomina a su obra cuando la presenta ante su hijo (1.1, *fabella*). Pero de acuerdo con la propuesta de Sátira al principio del libro 3, la atmósfera ficcional se extiende también a los siete manuales que completan la obra. Marciano reafirma esta misma idea en su *sphragís*, al decir, refiriéndose a los temas tratados a lo largo de su obra (9.998):

... *hace quippe loquax docta doctis aggerans*
fandis tacenda farcinat, immiscuit
Musas deosque, disciplinas cyclicas
Garrire agresti cruda finxit plasmate.

(“... esta charlatana [Sátira] mezclando doctrinas doctas con las no doctas, apiña temas que deben ser dichos con los que deben ser callados, ha mezclado dioses y musas, y ha hecho hablar a las disciplinas liberales de manera ordinaria en una rústica ficción.”).

Además, tanto la *narratio fabulosa* de Macrobio, como el *mythos* de Marciano —coincido con Bovey (2003) en este punto—, encuentran un lugar en la clasificación que Agustín hace de las tres formas de abordar la Teología (*De civitate Dei* 6.5): mítica, física y civil, de acuerdo con una sistematización previa atribuida a Varrón: “*Latine si usus*

admitteret, genus quod primum posuit fabulare appellaremus; sed fabulosum dicamus; a fabulis enim mythicon dictum est, quoniam μῦθος Graece fabula dicitur.” (“De acuerdo con el uso latino, deberíamos llamar ‘mítico’ al tipo que describió primero, pero digamos mejor ‘ficcional’; en efecto, se le dice ‘*mythicon*’ a lo que se produce a partir de ficciones, dado que ‘ficción’ en Griego se dice ‘*mythos*’”).⁸

Como muestra la cita agustiniana, *mythos* y *fabulosum* –adjetivo que, notemos de paso, usa Macrobio para componer su “*narratio fabulosa*”— son sinónimos en griego y en latín; Macrobio, más romanizante, elige la forma latina, mientras que Marciano prefiere el griego. En conclusión, al integrar *mythos* y conocimiento científico dentro de su *fabula*, Marciano está estableciendo que la totalidad de su obra, incluida la sección de los manuales, es una ficción alegórica, dado que la denominación inicial de ‘*fabella*’ es una declaración de género literario. Al mismo tiempo, al llamar a los dos primeros libros ‘*mythos*’, Marciano está legitimando su narración alegórica, y otorgándole el valor de ficción decorosa de base verdadera. Dadas así las cosas, ambas secciones de *De nuptiis* diferirían no en el carácter (ficcional-no ficcional), sino en el *balance* del elemento ficcional en cada una, un tema discutido por Sátira y Marciano a lo largo de la obra.

<i>Fabula</i> (término general) <i>narratio fabulosa</i> (Macrobio)	<i>fabulosus</i> / <i>mythikós</i> (Agustín)	<i>Mythos</i> (libros 1 y 2) <i>Fabella</i> (libros 1 a 9) (Marciano Capela)
---	---	--

8 Sigo el texto latino de Labriolle para Les Belles Lettres (1969); la traducción es mía. Es difícil reflejar en la traducción el juego de palabras entre “*fabularis*” y “*fabulosus*” si traducimos sobre la raíz de ‘ficción’, que es como hemos estado traduciendo en general ‘*fabula*’ y sus derivados. Confío en que, en este caso, es mejor sacrificar la coherencia en pos de la exactitud, dado que Agustín está en realidad buscando un mejor término latino para el concepto griego, y parece querer generalizar la idea de *mítico* a la ficción en general.

Esto implica, en principio, que los discursos de las Artes Liberales, si bien menos fabulares que el inicio de *De nuptiis*, no pertenecen al reino de la ‘verdad objetiva’; por el contrario, son absolutamente inseparables de la atmósfera ficcional establecida en la primera sección de la obra.

***De nuptiis* como transformación paródica**

En segundo lugar, resulta esencial clarificar la posibilidad de leer *De nuptiis* como una parodia. Este punto aparece legitimado por Marciano mismo, quien parece darnos una pista en esta dirección si estamos dispuestos a leer en tono metaliterario un pasaje del libro 1. En una obra recorrida por muchos otros pasajes con este carácter, resulta una operación aceptable.

Como sabemos, Filología no es la primera elección de Mercurio para sentar cabeza; una de sus primeras candidatas es Psique. El joven casadero ha descartado previamente a Sofía y a Mantia, la primera porque está consagrada a Palas, la segunda porque ha sido prometida recientemente a Apolo.⁹ Pero Psique recibe más atención que las dos restantes. Los regalos que le ofrecen los dioses al nacer, así como su extrema belleza, son descritos por el texto de manera detallada. Esta descripción idílica concluye abrupta y trágicamente cuando, entre lágrimas, Virtud informa a Mercurio que la boda con Psique no será posible (1.7):

*His igitur Ψυχην opimam superis ditemque muneribus atque
multa caelestium collatione decoratam in conubium Arcas
superiorum cassus optabat. Sed eam Virtus, ut adhaerebat*

9 Sobre las interpretaciones alegóricas para las diferentes candidatas de Mercurio, cfr. Shanzer (1986) y Gersh (1986).

*forte Cyllenio, paene lacrimans nuntiavit in potentia
phaeretrati volitantisque superi de sua societate correptam
captivamque adamantinis nexibus a Cupidine detineri.*

(“Así el Arcadio, privado de las opciones anteriores, pensó en casarse con Psique, opulenta y rica en regalos celestes y adornada por muchos atributos por parte de los celestiales. Pero Virtud, como estaba cerca del Cilenio, casi en lágrimas le anunció que [Psique] había sido raptada de su compañía por la violencia del dios de la faretra y que revolotea, y estaba siendo retenida cautiva por Cupido con cadenas de hierro.”).

Recordemos en este punto que la fuente principal para toda esta sección narrativa de *De nuptiis* es el episodio de Psique y Cupido en las *Metamorfosis* de Apuleyo.¹⁰ De este modo, una exégesis metaliteraria de este pasaje podría sugerir que, en la búsqueda de una trama literaria, Marciano debe renunciar a la idea de narrar los amores de Psique, porque ya han sido relatados previamente. Sin embargo, dado que nuestro autor quiere narrar una historia en

10 Para Relihan (2009), la historia de Cupido y Psique ya es una parodia del relato filosófico del ascenso del alma en la obra de Apuleyo. La historia de Lucio e Isis es sublime porque no hay relato acerca de Isis en las *Metamorfosis*. La unión que Lucio consigue en silencio en el libro 11 es la unión mística, mientras que la unión de Cupido y Psique, lograda a nivel de la trama narrativa, es su contraparte cómica. Si esto es cierto, sugiere que el relato de Marciano sobre Mercurio y Filología está modelado sobre el texto de Apuleyo en varios sentidos, y esto establece un medio de análisis muy interesante y paralelo para ambas historias. Petrovicova (2009) ve la influencia de Apuleyo ya desde el Prólogo de *De nuptiis*, y no debemos olvidar que Marciano le debe mucho también a Apuleyo ‘filósofo’ en múltiples niveles de su obra. En cuanto a la trama narrativa, en mi opinión el objeto de parodia de Marciano Capela es no solo el relato de Psique y Cupido, sino también el de Lucio e Isis. Pero a diferencia de su predecesor, Marciano parece decir que esta unión, anclada en el marco de lo espiritual, no es posible tampoco. Es decir que su parodia es doble, y en algún punto lleva a reevaluar la eficacia de la unión carnal, ya que es la única que, de acuerdo con esta lectura que hace Marciano de Apuleyo, tiene lugar en la narración.

particular —la de unas bodas— deberá realizar ciertos cambios, y el resultado será entonces una *translatio*, una parodia.¹¹ Teniendo esto en mente, todo el relato de Marciano puede ser considerado una parodia de Apuleyo: de acuerdo con la descripción de Virtud, es una historia triste y violenta. Marciano, por el contrario, parece querer darle a su relato un tono más cercano a la comedia.¹²

Una vez establecidas estas dos consideraciones —la totalidad ficcional de la obra y su declarado carácter paródico—, podemos entonces pasar al análisis del texto y de la parodia como registro dominante.

***De nuptiis* como la encarnación literaria de la unión mística: estableciendo el escenario didáctico**

Los pasajes programáticos de la obra —como los dos prólogos (tanto en verso como en prosa), el epílogo y los diálogos entre Marciano y Sátira a lo largo del relato— resultan un suelo fértil sobre el cual iniciar los estudios acerca de la parodia en *De nuptiis*. Veremos en ellos que Marciano presenta su obra como si fuera un texto didáctico, solamente para frustrar las expectativas de sus lectores a lo largo del desarrollo narrativo.¹³

11 También para Bakhouch (2011b) ocurre algo similar; la autora sostiene que Marciano opera una subversión narrativa con respecto a Apuleyo y al género de la novela, en cuya tradición, no obstante, no inscribe a *De nuptiis*.

12 Me parece interesante recordar que en Apuleyo no se verifican ni un tono ni el otro; la de Psique y Cupido es una historia de matices crueles, sin duda, pero con final feliz. Asimismo, Psique nunca es retenida con cadenas por su enamorado. En todo caso, es él quien se ve atrapado por su madre mientras ella lo busca. En un sentido narrativo más amplio —es cierto—, la crueldad de la historia puede verse en su proyección sobre la trama general, ya que parece proyectar una esperanza de final feliz que la muchacha que escucha el relato no tendrá.

13 Es por esto que propongo que se trata de una 'metáfora contextual', es decir, una obra cuyas instrucciones de interpretación van en un sentido en primer término, pero luego se redireccionan

De nuptiis comienza con un himno dedicado a Himeneo —símbolo de la unión cósmica de los elementos—, cargado de alusiones platónicas (porfirianas), e incluso con huellas de Lucrecio:¹⁴

*Tu quem psallentem thalamis, quem matre Camena
Progenitum perhibent, copula sacra deum,
Semina qui arcanis stringens pugillantia vinclis
Complexuque sacro dissona nexa foves,
Namque elementa ligas vicibus mundumque maritas
Atque auram mentis corporibus socias,
Foedere complacito sub quo natura iugatur,
Sexus concilians et sub amore fidem;
O Hymenae decens, Cypridis quae maxima cura es
(hinc tibi nam flagrans ore Cupido micat),
Seu tibi quod Bacchus pater est placuisse choreas,
cantare ad thalamos seu genetricis habes,
Comere vernificis florentia limina sertis
Seu consanguineo Gratia trina dedit:
Conubium divum componens Calliopea
Carminis auspicio te probat annuere.*

(“Oh tú que, dicen, cantas en las bodas, que eres hijo de la madre Camena, sagrada unión de los dioses, tú, que estrechando las simientes en lucha con vínculos arcanos, fomentas los lazos disonantes en un abrazo sagrado, pues reúnes a los elementos a su turno y casas al mundo, y asocias el soplo de la mente con los cuerpos con el pacto pacífico bajo el que la naturaleza

y en esta operación recategorizan la obra en relación con su género discursivo. Sobre el concepto de metáfora contextual en la LSF, *cfr.* Martin (1997: 31), Martin y Rose (2007), y un breve desarrollo en el apartado “Introducción: sobre el presente libro”.

14 Sobre el contenido filosófico de este prólogo en verso y sus fuentes e influencias, *cfr.* Schievenin (2007-2008), LeMoine (1972a) y Ramelli (2001).

se encuentra sometida, conciliando los sexos y la fidelidad bajo el amor. Oh, gracioso Himeneo, que eres la máxima preocupación de Cipris —pues de aquí que Cupido brille ardiéndote en la boca— ya sea que te plazca la danza porque tu padre es Baco, o que hayas cantado los matrimonios de la madre, ya sea que la triple gracia te haya otorgado, por ser un pariente, el acicalar con coronas primaverales las puertas florecientes; Calíope, que es quien arregla el matrimonio entre los dioses, aprueba que tú hagas una señal de buen auspicio con tu poema”).

El vocabulario relacionado con Himeneo, con los cantos y con la danza remite al imaginario de la tradición epitalámica, que viene a sumarse al ya señalado contenido filosófico. La combinación de este universo con el léxico lucreciano —que recuerda al himno a Venus en el proemio de *De rerum natura*— y con el elemento sexual —que tiene un aire al *Pervigilium Veneris*— se completa con la más que probable alusión a los *Oráculos caldeos*, de acuerdo con los cuales el vínculo con el que el Demiurgo une los elementos del cosmos se identifica con Eros.¹⁵

A continuación, y en fuerte contraste con el poema anterior, se nos presenta el prólogo en prosa (1.1-2); un diálogo entre Marciano y su hijo que resulta una novedad, por su forma, en la tradición de la literatura latina:

*Dum crebrius istos Hymenae versiculos nescioquid inopinum
intactumque moliens cano, respersum capillis alicantibus
verticem incrementisque lustralibus decuriatum nugas
ineptas aggarrire non perferens Martianus intervenit dicens*

15 OC, fragm. 39 D-P: Proclo, *In tim.* II 54, 10-16. Los oráculos caldeos, probablemente a través de intermediarios platónicos, se señalan como fuente de Marciano en varios pasajes de su obra.

“quid istud, mi pater, quod nondum vulgata materia cantare deproperas et ritu nictantis antistitis, priusquam fores aditumque reseraris, ὕμνολογεῖς? Quin potius edoce quid apportes, et quorsum praedicta sonuerint revelato.” “Ne tu” inquam “desipis admodumque perspicui operis ἐγέρσιμον noscens¹⁶ creperum sapis, nec liquet Hymenaeo praeliberante disposita nuptias resultare. si vero concepta cuius scaturriginis vena profluxerint properus scrutator inquiris, fabellam tibi, quam Satura comminiscens hiemali pervigilio marcescentes mecum lucernas edocuit, ni prolixitas perculerit, explicabo.

(“Mientras canto repetidamente estos versitos de Himeneo, preparando no sé qué de inesperado y nunca hecho antes, Marciano, no soportando que una coronilla salpicada de cabellos que se están blanqueando e incrementada por diez años cinco veces proclame tonterías insignificantes, interviene diciendo: ‘¿Qué es esto, padre mío, que no habiendo aún explicado el tema, te apresuras a cantar y que «himnificas», a semejanza del sacerdote que hace dormir antes de hacer accesibles las puertas y el ingreso? Mejor muéstranos qué te traes, y revela qué desenlace tendrán las palabras que has dicho’. Dije: ‘Acaso estás delirando y, aunque reconoces el comienzo de la conocida obra, sabes lo oscuro y no te es claro que, al ser Himeneo quien degusta, las cosas que he dispuesto resultan ser unas bodas? Si en cambio quieres saber, como ávido escrutador, de la vena de qué fuente fluyeron las ideas, te contaré un cuentito (*fabella*) que Sátira me ha enseñado, y que inventó conmigo en una velada invernal mientras las luces languidecían, a menos que la extensión te desanime.”).

16 Considero que no es necesario proponer “<non> noscens” en este pasaje, como sí hace Willis (seguido por Ramelli), si bien ningún otro de los editores modernos ha aceptado esta inserción.

Un análisis preliminar de este doble prólogo muestra que el texto construye la figura del poeta / narrador a través de tres cadenas semánticas diferentes, constituidas por sinónimos y combinadas entre sí por colocación. La primera alude a la ‘unión’: “*copula*”; “*thalamis*”; “*conubium*”, y se ve reforzada por la cadena de procesos verbales: “*foves*”; “*socias*”; “*ligas*”; “*maritas*”, unida por sinonimia y a través de este último término con la cadena anterior (“*maritas*” con “*conubium*”). La segunda cadena reúne los ‘elementos del mundo’, expresados con los términos: “*mundum*”; “*elementa*”; “*corporibus*”. La tercera une las dos anteriores y está determinada por la aparición de “*tu*”, especificado más adelante como “*Himenaeus*”, sujeto de toda la invocación, y del cual dependen todas las restantes especificaciones expresadas por las cláusulas relativas (“*quem psallentem thalamis*”; “*quem matre Camena progenitum perhibent*”; “*qui complexuque sacro dissona nexa foves*”).

Estas cadenas están cruzadas por otra cadena transversal, relacionada con los procesos de cantar y de hacer poesía (“*cantare*”; “*psallentem*”; “*carminis*”). Esto está temáticamente relacionado con la cadena de ‘unión’, dado que ambas se constituyen por medio de procesos verbales dirigidos a Himeneo: la poesía funciona, así, como una forma de propiciar el pedido. Tal como se muestra en la siguiente Tabla, esto hace que Marciano poeta se presente como figura análoga a Himeneo.

Cadena 1a 'Unión'	Cadena 1b 'Unión' (procesos verbales)	Cadena 2 'Elementos del mundo'	Cadena 3 'Agente conciliador'
<i>Copula</i> <i>Thalamis</i> <i>conubium</i>	<i>Maritas</i> <i>Socias</i> <i>Ligas</i> <i>Foves</i> <i>Cantare</i> <i>Psallentem</i> <i>Carminis</i>	<i>Mundum</i> <i>Elementa</i> <i>Corporibus</i>	<i>Tu</i> <i>Hymenaeus</i>

En el segundo párrafo, los procesos verbales relativos al discurso (sobre todo “ὑμνολογεῖς”) relacionan la figura de Marciano —como poeta y como narrador— con el primer párrafo, en el cual entonaba un himno; pero al mismo tiempo lo convierten en un equivalente de Himeneo. En el nivel de la creación poética, Marciano está intentando armonizar los elementos que se muestran al inicio como partícipes de la armonía universal. El camino de esta armonización será la obra literaria, y queda representada a través de una cadena que alude a sus características: “*istos versiculos*” (el deíctico muestra el nivel extradiegético en el cual este párrafo tiene lugar); “*nescioquid inopinum intantumque*”; “*nugulas ineptas*”; “*fabella*”. El anuncio de “algo no tratado ni intentado antes” suena prometedor, y nos lleva a esperar algún tipo de revelación por parte de *De nuptiis*. El creador de este relato es el propio Marciano, aludido por “*mi pater*”; “*respersum capillis albicantibus verticem incrementisque lustralibus decuriatum*”, y por la primera o segunda persona de los procesos verbales: “*cano*”; “*deproperas*”; “*edoceo*”; “*explicabo*”.

Esta cadena se une también por colocación con el término “*Satura*”, inspiración de la obra, y prosopopeya del género literario de *De nuptiis*. Ambos narradores, Satura y Marciano, son reunidos por una de las pocas reiteraciones del párrafo: el verbo ‘*edoceo*’, que se predica de ambos: “*edoce*”/ “*edocuit*”. Esta comparación los ubica en el lugar jerárquico de *magistri*, y establece un juego de paralelos: Sátira enseña a Marciano, y Marciano enseña a su hijo. Así, con la definición de la figura del *discipulus*, se completa la puesta en escena del marco didáctico.

Himeneo	<i>Cantare</i>	<i>Thalamos</i>
[Martianus]	<i>Cantare</i>	<i>Istos versiculos / fabella nugulas / egérsimon</i>

Otra cadena media entre narrador y receptor, articulada a través de los ejes de luz y oscuridad —metáforas muy frecuentes en la literatura didáctica— y resumiendo el proyecto didáctico que esta sección intenta presentarnos. Así encontramos “*sapis*”/ “*desipis*”; “*liquet*” “*revelato*”/ “*creperum*”; “*nictantis*”/ “*egérsimon*”:¹⁷ algunas cosas son oscuras para Marciano hijo, pero evidentes para Marciano *pater* a causa de la revelación de la *fabella* inspirada por Sátira que, inmediatamente, el narrador reproducirá. El término “*creperum*” puede, en primera instancia, referirse solo al himno inicial, la cosa “oscura” que Marciano hijo no termina de comprender, aunque parece tener los elementos. Pero en una operación metafórica, podemos también considerar que el adjetivo se extiende a sujetos más amplios y abstractos, tales como la mitología o la literatura clásicas, o incluso el conjunto de saberes y relatos de la tradición clásica que la propia obra se encargará de actualizar. *De nuptiis* como un todo se yergue, entonces, como este despertar a la revelación (*egérsimon*) dedicada a clarificar estas incómodas oscuridades, y la tarea de Marciano adquiere un estatus de mayor importancia. Incluso podemos ir más lejos: la obra creará el estímulo necesario para ‘despertar’ al lector a esta pretendida revelación cultural, ya que este, como Marciano hijo, se muestra algo aletargado.¹⁸

17 Esta cadena establece su relación con la previa por colocación, y no por sinonimia, como ocurre con el resto de los términos. Es la analogía ‘ver / despertar’ que establece el vínculo.

18 Sobre el significado de ‘*egérsimon*’ en la obra de Marciano, cfr. Schievenin (2007-2008) y Suárez Martínez (2011). En este pasaje, prefiero la traducción relacionada con la idea de “comienzo”, que es la más aceptada y funcional para la comprensión del texto. Sin embargo, el término alude también a cierto “efecto despertador”, sobre todo en relación con “*nictantis*”, y en este sentido también significa ‘abrir los ojos’, refiriéndose por lo tanto, de manera indirecta, a la luz. Marciano utiliza el término una vez más (9.911), en el libro dedicado a Armonía, para describir su *performance*, con el sentido de ‘canto introductorio’ o similar.

Cadena 1 "Obra literaria / revelación"	Cadena 2 "magister- narrador"	Cadena 3 "procesos discursivos"	Cadena 4 "luz / oscuridad"
<i>Istos versiculos nescioquid inopinum intactumque nugulas ineptas fabella egérsimon</i>	<i>mi pater respersum capillis albicantibus ver- ticem incremen- tisque lustralibus decuriatum nictantis antistitis Satura</i>	<i>edoce explicabo edocuit ὕμολογεῖς</i>	<i>Sapis desipis liquet creperum revelato nictantis egérsimon</i>

La obra literaria es construida, entonces, a partir de las cadenas de unión presentes en el párrafo 1, retomadas por la cadena 1 ('obra literaria' / 'revelación') del párrafo 2: los opuestos serán reconciliados a través del canto y de la poesía, ambos representados por *De nuptiis*. De la misma manera, como se muestra en la cadena 4 ('luz' / 'oscuridad'), el objetivo de la *fabella* será iluminar la oscuridad, haciendo posible la participación en la armonía universal. La obra literaria es la iluminación, la revelación, el despertar (*egérsimon*) a la realidad cósmica.

En consecuencia, la narración de Marciano no es solo una *fabella* acerca del matrimonio de Mercurio y Filología, o acerca de la unión del discurso y el saber: encarna también la posibilidad de unión entre lo terreno y lo divino, y Marciano es en este nivel lo que Himeneo es en el nivel del macrocosmos. Sin embargo, esta entidad vinculante será también discursiva: la propia obra literaria ofrecida por Marciano. Esta perspectiva se ve textualizada no solo por medio de reflexiones metaliterarias explícitas, dispersas a lo largo del texto en los diálogos entre Marciano y Sátira, sino también a través de la *mise en abyme* de la propia *De nuptiis* y su destino como malograda obra didáctica, precisamente a causa de su naturaleza discursiva.

Marciano, sacerdote fallido

No obstante el escenario didáctico que despliega Marciano, este marco se vuelve un tanto confuso para el lector a causa del tono humorístico que, ya en esta etapa temprana de la obra, convierte a Marciano en un narrador poco confiable. Esta presentación recupera su sentido paródico si nos percatamos de las fuertes reminiscencias del *Asclepius*, tratado hermético muy difundido en la época de Marciano.¹⁹ En el segundo párrafo, Marciano es descrito como un sacerdote que está a punto de compartir algún tipo de revelación. De forma similar, al comienzo del *Asclepius*, Hermes le dice a Asclepio (1):

*... deus, deus te nobis, o Asclepi, ut divino sermoni
interesses, adduxit, eoque tali, qui merito omnium antea
a nobis factorum vel nobis divino numine inspiratorum
videatur esse religiosa pietate diviniior. quem si intellegens
videris, eris omnium bonorum tota mente plenissimus, si
tamen multa sunt bona et non unum, in quo sunt omnia.
alterum enim alterius consentaneum esse dinoscitur,
omnia unius esse aut unum esse omnia; ita enim sibi est
utrumque conexum, ut separari alterum ab utro non possit.
sed de futuro sermone hoc diligenti intentione cognosces.
tu vero, o Asclepi, procede paululum Tatque, nobis qui
intersit, evoca. [...] Hammone etiam adytum ingresso
sanctoque illo quattuor virorum religione et divina dei
completo praesentia, competenti venerabiliter silentio ex
ore Hermu animis singulorum mentibusque pendentibus,
divinus Cupido sic est orsus dicere:*²⁰

19 En opinión de Shanzer (1986: 51), es evidente que Marciano conocía los tratados herméticos e intentaba que su Prólogo sonara como una versión *spoudogéloion* de estos. Para un análisis de las huellas del Hermetismo en la obra de Marciano, cfr. también Cardigni (2016).

20 Sigo a Moreschini (1991) para el texto latino del *Asclepius*, y la traducción es la de D'Amico (2017).

(“El dios, Asclepio, el dios te condujo a nosotros para que tomaras parte en un divino discurso tal, que parece ser por mérito más divino en religiosa piedad que todos los que realizamos con anterioridad o que nos fueron inspirados por un numen divino. Discurso que, si puedes comprender, tu espíritu entero estará plenísimo de todos los bienes, si es que hay muchos bienes y no uno solo en el que son todos. Pues se discierne que una cosa concuerda con la otra: todo es propio del uno o el uno es todo pues están mutuamente conectados, de modo que una cosa no puede ser separada de otra. Pero, prestando diligente atención, conocerás esto a partir del siguiente discurso. En cuanto a ti, Asclepio, adelántate un poco y llama a Tat, a fin de que tome parte con nosotros.’. [...] Después de que también Amón ingresó al santuario y que este [lugar] sagrado estaba colmado de la piedad de los cuatro varones y de la presencia divina del dios, con el silencio venerablemente adecuado, las almas y espíritus de cada uno estaban pendientes de la boca de Hermes, [y] el divino Cupido así empezó a decir: ...”).

Dejando de lado las diferencias obvias de escenario y personajes, encontramos que ambas situaciones son análogas. Hay una figura de autoridad que declarará un discurso revelado acerca de la verdad; hay un auditorio —en este caso, serio y respetuoso— y también hay un Templo como espacio (real en el *Asclepius*, figurado en *De nuptiis*). Marciano es la contracara paródica de este comienzo solemne y sagrado; la comparación humorística de su hijo apunta en esta dirección, por medio de la afinidad léxica: “*ritu nictantis antistitis, priusquam fores aditumque reseraris*” (*De nuptiis*, 1); “*Hammone etiam adytum ingresso sanctoque*”

(*Asclepius*, 1). Ambos textos comparten también la forma dialógica, el uso de *verba dicendi*, la presencia del tiempo futuro (“*explicabo*”; “*eris*”) que anuncia algún tipo de transformación en la audiencia luego de escuchar el discurso revelador, y la naturaleza secreta de lo que está por ser revelado. Aún más, Marciano le dice a su hijo: “*operis egérsimon noscens creperum sapi*”, mientras que Hermes nota: “*quem si intellegens videris, eris omnium bonorum tota mente plenissimus*.”. Hay, por lo tanto, una asimetría construida alrededor del eje saber / no saber que sitúa a Hermes y a Marciano como *magistri*, y a su audiencia como *discipuli*. En este pasaje del *Asclepius* se percibe también una fuerte confianza en el poder del discurso (*sermo*) como un agente revelador, que Marciano retoma a través de su transformación paródica, pero solo para desacreditarlo (“*istos versiculos*”, “*nescioquid inopinum intactumque*”, “*nugulas*”, “*fabella*”).²¹

Otro elemento interesante son las blandas advertencias de Hermes a Asclepio a lo largo del diálogo, que en el caso del texto de *De nuptiis* encuentran un eco más vehemente en los intercambios entre Marciano y su hijo. En el párrafo 2 del *Asclepius*, Asclepio habla por primera vez y, luego de la introducción, pregunta a su maestro y recibe su respuesta: “*Non enim, o Trismegiste, omnis unius qualitatis est anima?*”. “*O Asclepi, ut celeriter de vera rationis continentia*

21 El *Asclepius* es el único texto del corpus *hermeticum* escrito en latín, como traducción del texto griego perdido *El discurso perfecto de Hermes Trismegisto*. A lo largo de toda la obra, está presente la idea del discurso como fuerza transformadora de iniciación. En *De nuptiis*, Mercurio es llamado “*sermo*” por Júpiter (1.92-94), pero a diferencia de Hermes, su personaje es bastante débil y limitado, y no muestra mayor poder de decisión. Esto se ve con claridad en el libro primero, que puede ser fácilmente comparado con una comedia plautina, en la cual Mercurio, casi como un *adulescens amans*, corretea por los distintos espacios terrenos y celestes en busca de esposa, forzado por su madre a casarse, y ayudado por su hermano Apolo en la elección de la novia. Para un análisis del personaje de Mercurio en *De nuptiis*, cfr. Cardigni (2016).

decidisti!” (“¿No es, pues, Trismegisto, toda alma de una única cualidad?”. “Asclepio, qué rápido te separaste de la verdadera rigurosidad de la razón.”). Recordemos, en contraste, la pregunta de Marciano hijo (“*quid istud, pater?*”), y, en el mismo tono y registro, la respuesta de su padre: “*Ne tu inquam desipis admodumque perspicui operis egérsimon noscens creperum sapis, nec liquet Hymenaeo praeliberante disposita nuptias resultare.*”.

Así, tomando como hipotexto un discurso hermético, Marciano se yergue como una autoridad religiosa que proclama su discurso revelado; pero el contexto humorístico en el que estas referencias del *Asclepius* ocurren es completamente inadecuado para una revelación hermética (o de cualquier otra clase). El esfuerzo que Marciano está dispuesto a realizar para convencer a sus lectores es, de todas maneras, conmovedor; pero su eficacia está comprometida desde el principio. La obra se constituye, entonces, ya no como una revelación, sino como un malentendido discursivo.²²

22 Se puede también sumar a esta lectura la parodia de la literatura padre-hijo —que Marciano también retoma aquí— y recordar el ejemplo de Macrobio, que dedica dos de sus obras a su hijo Eustacio, con la esperanza de que estas sirvan para su educación. En los *Commentarii*, Macrobio se dirige a Eustacio en dos ocasiones, al comienzo de cada uno de los libros: “*Eustathi fili, vitae mihi dulcedo pariter et Gloria*” (1.1) y “*Eustathi, luce mihi dilectior fili*” (2.1.1). En la *Praefatio de Saturnalia*, Macrobio explica además a su hijo su proyecto pedagógico: “*Multas variasque res in hac vita nobis, Eustathi fili, natura conciliavit: sed nulla nos magis quam eorum qui e nobis essent procreati caritate devinxit, eamque nostram in his educandis atque erudiendis curam esse voluit, ut parentes neque, si id quod cuperent ex sententia cederet, tantum ulla alia ex re voluptatis, neque, si contra eveniret, tantum maeroris capere possent*”. La propuesta de Macrobio funciona así como contraparte seria de la parodia de Marciano. Sobre las dedicatorias padre-hijo en la literatura romana, cfr. LeMoine (1991), quien señala lo frecuente que es, en la literatura didáctica romana, este tipo de dedicatorias padre-hijo, y cómo Marciano (y también Agustín, desde otro lugar) desafían y subvierten este tópico tradicional (1991: 363): “*Martianus follows a different course. He creates a myth, sets didactic discourses within unfamiliar surroundings, and subverts his paternal authority by open abuse of his authorial persona.*”.

Siete libros de *Nugae*

Por supuesto, este efecto desestabilizador entre lo cómico y lo crítico no solo proviene de esta parodia inicial; se reafirma cuando, luego de leer los nueve libros de *De nuptiis*, estamos en condiciones de percibir en profundidad la ironía del comentario final de Marciano a su hijo: “*nī prolixitas perculerit*”, así como del empleo del término ‘*nugulas*’ (1). Hasta el final del segundo libro, Marciano oculta con astucia el hecho de que este “conocimiento revelado” (“*nescioquid inopinum intactumque*”) consiste en una extensa y densa compilación de las Artes Liberales, estructurada en los siete libros restantes. En el Epílogo, Marciano nos confronta con el resultado final de este largo proceso literario (9.997-1000):²³

*Habes anilem, Martiane, fabulam,
miscillo lusit Quam lucernis flamine
Satura. Pelasgos dum docere nititur
artes cagris vix amicas Atticis.
sic in novena decidit volumina;
hace quippe loquax docta doctis aggerans
fandis tacendia farcinat, immiscuit
Musas deosque, disciplinas cyclicas
garrire agresti cruda finxit plasmate.
Haec ipsa namque rupta conscientia
turgensque felle ac bili, ‘multa chlamyde
prodire doctis approbanda cultibus
possemque comis utque e Martis curia;*

23 Relihan (1987) ha leído este Epílogo de manera metaliteraria, encontrando aquí una declaración de las características del género literario de la sátira menipea. Ciertamente, se vislumbran todos sus elementos: la mezcla, la parodia, el ladrado de los perros (que remite al origen cínico del género), la división de la voz autorial. Sobre los elementos cínicos en la sátira menipea, cfr. también McLuhan (2015).

*Felicitis' inquit 'sed Capellae flamine,
 indocta rabidum blateratus pendere
 proconsulari verba dantem culmini
 [ipsoque dudum bobinatore flosculo
 decertum fulquem iam canescenti rota,]
 beata alumnum urbs Elissae quem videt
 iugariorum murcidam viciniam
 parvo obsidentem vixque respersum lucro,
 nictante cura somnolentum lucibus
 ab hoc creatum Pegaseum gurgitem
 decente quando possem haurire poculo?'
 testem ergo nostrum quae veternum prodidit
 secute nugis, nate, ignosce lectitans.²⁴*

(“Y aquí tienes entonces, Marciano, un cuentito de viejo, una mixtura compuesta de manera juguetona por Sátira bajo la lámpara, mientras luchaba por la dificultad de enseñar a los pelagos las artes caras a los áticos. La obra está completa en nueve libros. Esta charlatana [Sátira] mezcla doctrinas doctas con las no doctas, apiña temas que deben ser dichos con los que deben ser callados, ha mezclado dioses y musas, y ha hecho hablar a las disciplinas liberales de manera ordinaria en una rústica ficción. Ella misma, perturbada al darse cuenta de la trivialidad de su composición, y atragantada de bronca y bilis, dijo: ‘Yo podría haber entrado en una gran túnica, para ser admirada por mi sabiduría y refinamiento, con apariencia decorosa, como si viniera de la corte de Marte. En cambio, he sido inspirada por Félix Capela —a quien su ignorante generación ha observado rabioso mientras él juzgaba

24 Se trata de una sección sumamente corrupta, en especial el parágrafo 9.999, por lo cual cualquier traducción no es más que un intento por encontrar un sentido más o menos probable y coherente al pasaje.

a los perros que ladraban, dando a la más alta oficina de procónsul una abeja separada de su flor por la hoz, y en sus años de decadencia; un hombre a quien la próspera ciudad de Elisa ha visto como un hijo adoptivo asentado en un barrio de pastores perezosos, arreglándose apenas con un ingreso mínimo, somnolientos de día y pestañeando con esfuerzo—, mientras que hubiera podido beber a tragos de la fuente Pegasea'. Y así, hijo mío, de acuerdo con el testimonio de un hombre anciano, muestra indulgencia, mientras leas, hacia las tonterías que ha escrito.”).

Los temas anunciados en el Prólogo, relacionados con la cadena de la “obra literaria”, se desarrollan aquí, con algunas repeticiones y algunos elementos nuevos: “*anilem fabulam*”; “*miscillo*”; “*artes amicas Atticis*”; “*in novena volumina*”; “*fandis tacenda*”; “*musas deosque*”; “*disciplinas cyclicas*”; y finalmente, una vez más, “*nugis*”, que retoma por sinonimia el “*nugulas*” de 1.1. Lo que resulta nuevo como declaración en este Prólogo es, sin duda, el anuncio del contenido disciplinar de la obra, si bien los lectores ya han sido expuestos a este en la lectura.²⁵ Es aún una *fabula*, y aún *nugae*, si bien este último término toma ahora una dimensión irónica que se suma a su connotación inicial de modestia, y finalmente la reemplaza. Pero la esperada conciliación, anunciada en el Prólogo, se ha convertido ahora en mezcla (“*lusit*”; “*immiscuit*”), y el propósito didáctico es ahora un mero intento (“*docere nititur*”).

De la misma manera, las resonancias metaliterarias catulianas del término ‘*nugae*’, tanto en el Prólogo como en el Epílogo, nos enfrentan nuevamente a la ironía de Marciano,

25 Conuerdo con Relihan (1993), quien señala que si el libro hubiera comenzado con las Artes Liberales y finalizado con la alegoría, a semejanza de los textos platónicos, habría sido mucho más coherente. Pero sabemos a esta altura que Marciano no privilegia la coherencia como valor estético. Por otra parte, quizá pocos lectores habrían llegado hasta el final para poder notar este detalle.

quien una vez más frustra nuestras expectativas acerca de la obra, ya que es difícil pensar en algo más antagónico a los preceptos de los *poetae novi* que los nueve libros de Marciano Capela.²⁶ Luego está el hecho de que, como propuesta didáctica, la obra es un fracaso total, de acuerdo con lo que sus dos narradores dicen acerca de ella; pero esto no debería ser una gran sorpresa para los lectores, dado que el tono paródico del comienzo de la obra ofrecía una pista de lo que estaban a punto de leer.

La búsqueda del narrador

La cadena semántica que alude al ‘narrador’ tiene, ahora que hemos llegado al Epílogo, dos agentes definidos: Marciano atribuye la narración a Sátira, y ella se la endilga a él:

Satura	Martianus
<i>Haec loquax</i>	<i>Blateratus rabidum</i>
<i>Haec ipsa</i>	<i>Alumnum beata urbs Elissae</i>
<i>Turgensque felle ac bili</i>	<i>Nictante cura somnolentum lucibus</i>
<i>Doctis Approbanda cultibus</i>	<i>Testem verternum</i>
<i>Comis utque e Maris curia</i>	
<i>Flamine Felicis Capellae</i>	

26 El nivel textual en que la parodia opera de manera más constante y profunda es el de los géneros discursivos. En este caso, la parodia de las *nugae* catulianas es muy evidente. En otras ocasiones, Marciano reconfigura otros géneros discursivos en un contexto en el cual se ven ridículos. Por ejemplo, en la introducción del libro 5, Marciano se vale de las matrices de la épica y construye un poema inicial de reminiscencias sobre todo virgilianas plagado de sonidos metálicos y estridentes, con versos que en su contexto original presagian el comienzo de la batalla, para anunciar la llegada de Retórica. Además del contraste que resulta a partir de la entrada de esta dama, el pasaje funciona como proyección de su verbosidad (nunca se calla, no puede hacer nada en silencio) y como burla del lugar que la retórica como disciplina ocupa ya en la época de Marciano, restringida al ámbito escolar y desligada de las “batallas” forenses. Al respecto, *cfr.* el Capítulo 3.

Luego de repartir la *auctoritas* narrativa entre Marciano y Sátira de manera bastante confusa —dado que al inicio ella parecía ser únicamente una inspiración para la obra, y él, el narrador propiamente dicho— el texto describe a ambos narradores como ridículos. Sátira compara a Marciano con un perro rabioso —una imagen recurrente en *De nuptiis*, sobre la cual volveremos— mientras se retira furiosa y retoma también la imagen de la somnolencia inaugurada por Marciano hijo en el Prólogo en prosa (1.2). La imagen de la luz, que jugaba un rol importante en las cadenas iniciales, aparece ahora solo una vez (“*nictante lucibus*”), y está absorbida por su cadena antonímica de ‘oscuridad’. Es claro que el pretendido efecto ‘despertador’ que la obra estaba buscando no se ha conseguido. El propio Marciano acepta la derrota, y sus últimas palabras, cierre a su vez de toda la obra, son un pedido de perdón: “*secute nugis, nate, ignosce lectitans*”.

Estos ejes relevados en los Prólogos y en el Epílogo se desarrollan a lo largo de toda la obra interrumpiendo intencionalmente las exposiciones, sin permitirnos olvidar que estas se enmarcan en un contexto de reflexión paródica. En concreto, hay tres intercambios más entre Marciano y Sátira de manifiesto carácter metaliterario. En ellos se discute la categoría de ‘obra literaria’ y se ataca y ridiculiza la figura del narrador por su inadecuación. Estas discusiones varían en su tono y carácter: en un principio son un amable diálogo en el cual Sátira orienta a su discípulo, pero pronto se convierten en instancias de crítica y reproche. Hemos visto ya, en el análisis del Epílogo, cómo culmina la relación entre Marciano y Sátira.

La primera confrontación surge en el diálogo entre Sátira y Marciano al comienzo del *trivium*. Como hemos visto, Marciano quiere utilizar un discurso “verdadero”, pero Sátira señala que el uso de la ficción es no solamente provechoso sino inevitable para este tipo de obra, y él finalmente

se rinde (3.221-222): “*cur ergo non fateris / nil figminis figura / nil posse comparari?*” / *His me Camena vicit. / ‘fugis?’ Tugabo ludum.*”.

Más tarde, en el Prólogo del *quadrivium*, Marciano se sorprende mientras presenta a Geometría, dado que no reconoce a las dos damas que la preceden. Como averiguamos enseguida, se trata de Filosofía y Paideía (6.575-577):

*‘Parent denique iam ingressurae Artis obsequio electissimae
feminarum, quae decentem quandam atque hyalini
pulveris respersione coloratam velut mensulam gestitantes
ad medium superi senatus locum fiducia promptiore
procedunt. Sed quae istae sint quidve gestitent, gerendorum
inconscious non adverto.’ Hic, ut lepidula est, et quae totam
fabellam ab inchoamentorum motu liminique suscepit,
Satura iocabunda, ‘ni fallor’ inquit ‘Felix meus, plurimum
affatimque olivi, quantumque palaestras perluere vel
sponsi ipsius posset, superfluo perdidisti, dispendiaque
lini perflagrata cassum devorante Mulcibero, qui tot
gymnasiorum ac tantorum heroum matrem Philosophiam,
non agnoscis saltem; cum per eam Iuppiter dudum
caelites consultum senatus tabulamque vulgaret, cumque
ad Philologiae concilianda consortia procum affatum
conubialiter allegaret, ne tunc eam noscere potuisti? sed
quia nunc Arcadium ac Midinum sapis praesertimque
ex illo, quo desudatio curaue districtior tibi forensis
rabulationis artibus illigata aciem industriae melioris
obtudit, amisisse mihi videris et huius matronae memoriam
et iam eiusdem germanam voluisse nescire.’*

(“Finalmente ya está apareciendo un selecto grupo de damas, listas para ofrecer su ayuda al Arte que está por entrar. Están trayendo un hermoso pizarrón pequeño coloreado con una pizca de polvillo verdoso; y

toman su lugar en el centro de la Asamblea de los dioses, con obvia seguridad en sí mismas. Pero de quiénes son estas damas, y de qué están trayendo, no me doy cuenta, al no estar familiarizado con lo que están por revelar'. En este punto Sátira, en su usual y encantadora manera, habiendo escuchado atentamente mi historia desde el comienzo, notó alegremente: 'A menos que me equivoque, mi Félix, necesariamente has usado más del aceite necesario para ungir palestras enteras, o al menos la escuela del novio mismo; y Vulcano ha quemado tu asignación de mecha, todo esto sin sentido, ya que no reconoces al menos a Filosofía, la madre de tantos héroes sabios. Cuando, no hace mucho, Júpiter le encargó promulgar el decreto del Senado Celeste y, buscando un candidato para Filología, la despachó para informar al pretendiente [Mercurio] sobre el tema del matrimonio, ¿ni siquiera en ese momento pudiste reconocerla? Claro, como ahora eres sabio como un Arcadio o un Midas, especialmente desde aquel momento en que la esforzada y fatigosa preocupación de las discusiones rabiosas del foro te ha atado y te ha llevado a mejores ocupaciones, me parece que has perdido la memoria de esta señora, y que tampoco quieres saber nada de su hermana.'").

Sátira no se muestra muy complacida, y acusa a Marciano de ser un charlatán a través de la imagen de "las discusiones rabiosas del foro", que aludirían a su supuesta práctica forense. A esto se unen las acusaciones de ignorancia filosófica y torpeza narrativa como autor de su propio relato, dado que no reconoce a un personaje que ha aparecido previamente en la obra. La cadena semántica 'luz / oscuridad' es retomada aquí a partir de la variación sinonímica relacionada con las ideas de saber / no saber. Estas ideas se aplican

en esta instancia al propio Marciano, invirtiendo la autoridad de su figura, que antes se construía en el polo del ‘saber’ frente a su hijo que era quien necesitaba ser instruido o ‘iluminado’: “*inconsciis*”; “*non adverto*”; “*Philosophiam non agnoscis*”; “*ne tunc eam noscere potuisti*”. Marciano, aquí en el rol de *discipulus*, no parece estar haciendo un buen trabajo, ya que no solo no sabe, sino que tampoco aprende.

Más tarde, luego de que Astronomía comienza su discurso, tiene lugar el famoso episodio cómico de Sileno. Sátira rompe la ilusión dramática una vez más y se apresura a atacar a Marciano por su desacierto en la elección de un relato de características humorísticas (8.806):

Hac iocularis laetitiae alacritate fervente, Satura illa, quae meos Semper curae habuit informare sensus, ‘ne tu’ ait, ‘Felix vel Capella vel quisquis sis, non minus sensus quam nominis pecudalis, huius incongrui risus adiectione desipere vel dementire coepisti. Ain tandem? Non dispensas in Ioviali cachinnos te movisse concilio verendumque esse sub divum Palladiaque censura assimilare quemquam velut cerritulum garrientem? At quo etiam tempore Cupido vel Satyrus petulantis ausus procacitate dissiliunt? Nempe cum virgo siderea pulchriorque dotatium in istam venerabilem curiam ac deorum ventura conspectus. apage sis nec postidhac nugales ausus lege hymeneia et culpa velamine licentis obnuberis. saltem Prieneiae ausculta nihilum gravate sententiae et, $\eta\iota$ $\delta\nu\omicron\varsigma$ $\lambda\acute{\upsilon}\rho\alpha\varsigma$, $\kappa\alpha\iota\rho\acute{o}\nu$ $\gamma\nu\acute{\omega}\theta\iota$.²⁷

27 Se trata en realidad de una alusión al título de una sátira de Varrón —una de las fuentes principales de Marciano— derivado del mencionado proverbio griego, y que constituye el pasaje más extenso escrito en griego en la obra de Marciano. Por otro lado, tanto Eriúgena como Remigio interpretan que la imagen de Sileno, tal como es caracterizado en este episodio, simboliza al poeta, ebrio de inspiración artística (Ramelli, 2001: 965).

(“Mientras esta escena entusiasta, de graciosa alegría, estaba en su apogeo, Sátira, que siempre consideró su responsabilidad educar mis pensamientos, dijo: ‘Félix, o Capela, o quienquiera que seas, con un sentido que combina con el nombre que llevas, ¿te volviste loco con la intrusión de semejante escena cómica? Tienes que darte cuenta de que trajiste la risa a una Asamblea celestial y que es un acto reprochable a los ojos de los dioses, y de Palas en particular, presentar a alguien hablando tonterías como un loco, ¿y en esa ocasión osas presentar a Cupido y a Sático actuando como insolentes al mismo tiempo que la doncella de las estrellas [Astronomía], una de las más hermosas de las damas ofrecidas en dote, está por presentarse al Senado y ante la vista de los dioses? Basta de eso, y después no intentes defender esta tontería o justificar tu conducta como una licencia apropiada a una ceremonia nupcial. Por lo menos haz honor a la frase del sabio de Priene: *«a menos que seas un asno que escucha la lira, reconoce el momento oportuno»*.”).

Además de que esta intervención tiene un tono más agresivo y negativo que las discusiones previas, esta acusación por parte de Sátira es también una crítica literaria, dado que Marciano no ha sido capaz de manejar de manera adecuada el delicado balance entre lo serio y lo cómico. Debido a esta impericia, Marciano ha confundido ‘cómico’ con ‘ridículo’ (“*risus*”; “*cerritulum garrientem*”; “*procacitate*”; “*nugales*”; “*cul-pae*”), apartándose de las normas genérico-literarias.

Esta cadena de ‘lo ridículo’ contrasta con la descripción de Astronomía (“*virgo siderea pulchriorque*”), y sobre todo con aquella que se refiere al espacio en que la boda se lleva a cabo: “*in Iovalis cachinnos*”; “*in istam venerabilem curiam*”; “*deorum conspectus*”. Más aún, todos estos elementos

se ubican en algún extremo de la polaridad de “*sensus*” / “*minus sensus*”, a través de las comparaciones de Marciano con una cabra (“*minus sensus quam nominis pecudalis*”) y con un asno en el enunciado final (“*ὃν οὐκ ἔστιν ἄλογος*”).

Sátira concluye su sermón al decir (8.808): “*tu fingere ludicra perstas / viliaque astriloquae praefers commenta puellae*?”. Pero mientras la escucha, Marciano no puede evitar reírse nuevamente, aún tentado, y esto genera una nueva reacción adversa de Sátira (8.809):

*Talia adhuc canente Satura, vetitus ille ac durissime
castigatus denuo me risus invasit. ‘euge’, inquam, ‘Satura
mea, an te poetriam fecit cholera? Coepistine Permesiaci
gurgitis sitire fontes? Iamne fulgores praevides et vultus
deorum? Ubi illud repente discessit, quod irrisoria
lepidaque versutia inter insana [semper] deridebas vatium
tumores, dicabulis cavillantibus saleque contenta nec minus
[poetarum] rhetorum cothurno inter lymphatica derelicto, et
quod rabido fervebas cerebrosa motu, ac me Sileni somnum
ridentem censorio clangore superciliosior increpabas?
Ergone figmenta dimoveam, et nihil leporis iocique permixti
taedium auscultantium recreabit? Paeligni de cetero iuvenis
versiculo resipisce, et ni tragicum corrugaris, ride, si sapis,
o puella, ride.’²⁸*

(“Mientras Sátira recitaba estas líneas, sucumbí de nuevo a las ganas de reírme, a pesar de sus prohibiciones y severos regaños. ‘Hermosa presentación, mi Sátira’, dije, ‘¿Es que tu cólera te ha convertido en poetisa? ¿Has ido a beber de las aguas Permesias? ¿Estás

28 Esta última cita proviene de los *Epigramas* de Marcial (2.41.1) pero que, de acuerdo con lo que en el mismo epigrama se sostiene, Marciano atribuye directamente a Ovidio, al que llama ‘Peligno’ por ser originario de Sulmona, ciudad itálica en el territorio de los pelignos.

anticipando las caras brillantes de los dioses? ¿Qué le pasó de repente a tu siempre irónico y sutil desprecio por la ampulosidad y arrogancia de los poetas, mientras tú te contentas con bromas leves e ingeniosas y condenas su poesía al nivel de lo absurdo? ¿Hay alguna razón para enojarte terriblemente conmigo y regañarme de manera soberbia y despectiva por el hecho de que me cause risa el somnoliento Sileno? ¿Acaso debo prescindir de toda criatura imaginaria y no introducir ninguna broma ni júbilo para aliviar el aburrimiento de mis lectores? Vamos, Sátira, recupera tu sentido común, abandona ese despotriqué trágico y capta la indirecta del poeta peligno: ‘*si eres sabia, muchacha, ríe!*’”).

Marciano insiste en lo ridículo (“*risus*”; “*ridentem*”; “*ride*”; “*ride*”), que en este pasaje no surge como reacción a los entretenimientos pertinentes que Sátira recomienda, sino como opuesto del ‘*taedium auscultantium*’, la idea de aburrimiento enunciada aquí por el propio Marciano. La verdad es que, como lectores, podemos sentirnos inclinados a concordar con el narrador: la risa y la diversión parecen ideas más apropiadas para un banquete nupcial que los aburridos y sesudos discursos de las Artes Liberales.

Por donde sea que leamos *De nuptiis*, la inadecuación es el rasgo más evidente de la presentación que la obra hace de sí misma en esta constante puesta en escena que son los diálogos entre Marciano y Sátira. El narrador y su *auctoritas*, el escenario didáctico establecido al principio de la obra, y la obra misma son propuestos como objetos de parodia y subversión. El fracaso de la obra como texto didáctico nos lleva a pensar que, como una ‘metáfora contextual’, *De nuptiis* se presenta a sí misma como perteneciente a un género literario específico, pero a lo largo de la lectura se revela como

algo diferente, desplazándose de la categoría anunciada para resignificarse como otro género discursivo. *De nuptiis* es entonces un fallido texto didáctico, pero esto lo convierte, en consecuencia, en una perfecta sátira menipea.

Capítulo 3

Del saber como discurso, o cómo arruinar un banquete de bodas

Las feminae dotaes

Los pasajes metaliterarios son, como hemos visto, muy ilustrativos para detectar y estudiar la parodia. Son también los que presentan la parodia de manera más evidente, ya que en todos los casos se desarrollan en el nivel extradiegético que invariablemente llama la atención sobre su carácter ficcional. ¿Pero qué ocurre con las Artes Liberales en este caótico y paródico contexto? Sus extensas y serias disertaciones son el motivo principal por el cual *De nuptiis* ha sido considerada un texto didáctico. En efecto, ¿por qué el autor habría de desplegar en la obra un cuerpo tan vasto y detallado de conocimiento si su propósito no fuera la instrucción del lector en esos saberes? Es un buen punto, con el que, sin embargo, no estoy de acuerdo. El didáctico no es el único motivo para el despliegue disciplinar, no es ni siquiera el motivo más obvio. Asimismo, los siete libros del saber científico están inmersos en ese mismo clima paródico-ficcional que quedó ya establecido por medio del análisis. En el presente capítulo examinaré entonces los discursos de

las damas de honor de Filología de acuerdo con la hipótesis de que ese despliegue es paródico y antididáctico, y que, con ello, Marciano se burla tanto del saber letrado y escolar, como del discurso en el que encarna.

Las Artes Liberales hacen su aparición en la obra bajo la forma de discursos pronunciados por eminentes damas alegóricas, las *feminae dotaes* que Mercurio ha ofrecido a Filología como regalo de bodas.¹ Estas exposiciones, es necesario recordarlo, están sujetas a las mismas restricciones y críticas que alcanzan al resto de la obra: todo discurso es fallido y ridículo. Puesto que la sección de las Artes Liberales no está aislada de la trama inicial, tampoco está exenta de su naturaleza alegórica y ficcional. Como hemos visto, los diálogos entre Marciano y Sátira recorren los siete libros, dejando bien clara la naturaleza *fabulosa* de la sección que tradicionalmente ha sido considerada ‘científica’.² Resulta interesante, a este respecto, verificar que el registro paródico en *De nuptiis* no se construye exclusivamente en los pasajes metaliterarios, sino que, en aquellos que tradicionalmente se han considerado exposiciones didácticas sobre temas serios, la parodia insiste en aparecer y teñir todo con su tono burlesco.

Los discursos de las prestigiosas damas cuentan con, al menos, tres aspectos que habilitan una lectura en registro paródico y generan ridículo: su inadecuación, su oscuridad, y el aburrimiento que provocan. Estos rasgos, además de volver la ceremonia densa y tediosa, demoran la realización de las bodas. El discurso se extiende en el tiempo y desplaza no

1 El uso del término técnico “*feminae dotaes*”, proveniente del mundo legal, sumado a algunos otros similares dispersos a lo largo de la obra, conforma uno de los argumentos para sostener que Marciano era abogado (sobre la identificación y datación de Marciano, *cfr.* el Capítulo 1).

2 Acerca de las fuentes de los discursos de la sección doctrinal de la obra, un largo tema que excede el propósito del presente libro, *cfr.* Parker (1890), Stahl (1971), Bovey (2003), Ramelli (2001) y Willis (1952). Señalo únicamente la presencia de Varrón, si bien la *quaestio varroniana* sigue siendo aún un punto polémico en el estudio de *De nuptiis*. Al respecto, *cfr.* Bovey (2003).

solo las acciones nupciales, sino también el clima de la reunión y el propio espacio. Así, un banquete de bodas se transforma en una asamblea entre escolar y erudita que, además, tampoco es todo lo completa y sucinta que debería ser para cumplir con la función educadora que, en principio, se adjudica a sí misma. Esta apreciación no surge de una lectura extemporánea que nosotros, lectores modernos, podemos arrojar sobre un texto del que nos separan siglos; antes bien, se hacen evidentes en la opinión de los propios invitados a la boda, quienes en varias ocasiones expresan su perplejidad y se quejan del tedio que les generan esas interminables disertaciones. Al respecto, Leupin (2003: 88 y ss.) advierte también que las exposiciones son tediosas, pedantes, incompletas y fuera de lugar en un escenario de bodas, y agrega además, en relación con los saberes algo fragmentarios que exponen las Artes, que Marciano busca sobre todo la ironía, y por eso introduce en esta sección *lacunae* inesperadas en la representación del saber. La fragmentación que resulta de ello aludiría a un deseo de ‘totalización’ del conocimiento y de las disciplinas, ya que Marciano no estaría intentando ser exhaustivo sino representativo. Coincido con Leupin, y considero además que esta construcción pretendidamente ‘totalizadora’ es, en realidad, no solo una marca de ironía como recurso aislado, sino la construcción de su objeto de parodia. Por ello Marciano necesita lograr un *efecto* de totalidad, aunque no esté consignando obsesivamente cada una de las disciplinas que expone. El desarrollo extenso de los discursos de las Artes es una prueba de que la obra de Marciano se burla del discurso y no de los saberes, y es, por lo tanto, una fuerte marca de *antididactismo*.

Con respecto a la oscuridad de los discursos, recordemos que el tema de la *obscuritas* (como término general que abarca las ideas de imprecisión, ambigüedad, ininteligibilidad) y el campo metafórico que habilita es un recurso

muy explotado en los textos didácticos, y en particular en los comentarios. Por mencionar algunas obras más o menos contemporáneas a *De nuptiis*, Calcidio en su *Commentarius in Timaeum* la cita frecuentemente como problema a resolver, ante el cual su propio comentario vendría a ser la solución, y otro tanto hace Macrobio al comentar a Cicerón, en reflexiones dispersas a lo largo de su obra. El tópico de la *obscuritas* es clave para los comentaristas, ya que es el intersticio por donde pueden deslizar sus propias palabras de forma legítima sin minar la *auctoritas* del texto fuente. Desde la retórica, típicamente puede hablarse de una oscuridad *in re* —es el tema lo que es abstruso, y no los discursos de sus predecesores— y una oscuridad *in verba*, es decir, la dificultad está en el propio discurso de quien expone saberes o problemas. Calcidio, por ejemplo, deja muy claro al comienzo de su *Commentarius* que no es Platón quien no sabe expresarse con claridad, sino que el tema del *Timeo* es de por sí complicado y exige una serie de artes explicativas que no siempre los lectores manejan con soltura (*Comm. in Tim.* 1):

*Timaeus Platonis et a ueteribus difficilis habitus est atque existimatus ad intellegendum non ex inbecillitate sermonis obscuritate nata —quid enim illo viro promptius?— sed quia legentes artificiosae rationis, quae operatur in explicandis rerum quaestionibus, usum non habebant stili genere sic instituto, ut non alienigenis sed propriis quaestionum probationibus id quod in tractatum uenerat ostenderetur.*³

(“El *Timeo* de Platón también ha sido valorado y considerado difícil de comprender también por los

3 La edición que sigo para el texto latino es la de Bakhouché (2011a) y la traducción es mía. Calcidio vuelve al problema de la *obscuritas* en el párrafo 322, en el marco del tratado sobre la materia (268-355).

antiguos, no por la incapacidad del discurso debida a la oscuridad (del asunto) —pues quién más apto que aquel hombre— sino porque los lectores no estaban acostumbrados a este método artificioso, que funciona para explicar los problemas de las cosas de modo tal que aquello que había sido tratado se demostrara con pruebas no ajenas sino propias de los problemas tratados.”).

Por otro lado, Macrobio va un poco más lejos y, además de señalar que el tema que Cicerón trata es en sí dificultoso, también lo acusa, casi afectuosamente, de *brevitas*, que es una forma de *obscuritas*: “*cuius sensus si huic operi fuerit adpositus, plurimum nos ad verborum Ciceronis, quae circa disciplinam musicae videntur obscura, intellectum iuvabit.*”, (“Si se hubiera aplicado su interpretación a esta obra, sería de una gran ayuda para entender las palabras de Cicerón, que acerca de la disciplina de la música parecen oscuras.”).

Lo que Cicerón ha omitido, y que para Macrobio hubiera ayudado, es la explicación relacionada con los intervalos musicales que Platón expone en *Timeo*, que él entonces ha repuesto para comenzar a hablar sobre la música de las esferas, al comienzo del libro segundo (2.2.1). De todas maneras, la *brevitas* no es un vicio sino una virtud, como enseguida Macrobio se encarga de recordarnos (2.4.12): “*quia in re naturaliter obscura qui in exponendo plura quam necesse est superfundit addit tenebras, non adimit densitatem.*”. (“Pues, en una materia naturalmente oscura, quien en su explicación se extiende más de lo que es necesario añade densidad a las tinieblas, no la quita.”).

Es claro que ambos comentaristas necesitan de esta imprecisión en el texto fuente para justificar sus comentarios. Asimismo, en el caso de Marciano, la oscuridad tiene que ver tanto con la *forma discursiva* que adquieren las exposiciones,

como con los *temas* que se tratan, que, al menos para este auditorio, resultan también oscuros a veces (“*ad quaedam non minus inextricabilia quam caligosa properante*”, se dice en 4.423-424 acerca de Dialéctica). Pero sobre todo se trata de una oscuridad generada por la inadecuación con respecto a la situación de enunciación: nadie entiende nada porque nadie está preparado para ir a escuchar a las Artes discutir, ni tampoco los asistentes se encuentran interesados en entrar en el estado de *discipulus*, necesario para que se produzca el fenómeno de enseñanza-aprendizaje. En otro contexto, quizá, las disertaciones de las Artes tendrían una mayor aceptación. Por otro lado, ninguno de los críticos que surgen del auditorio está interesado en aclarar nada, simplemente se usa la *obscuritas* como argumento contra las Artes para hacer que culminen sus exposiciones. Esta subversión y parodia en el uso del tópico —que es una excusa para explayarse discursivamente en los textos didácticos, pero una excusa para erradicar los discursos en la obra de Marciano— se condice con la propuesta de antididactismo que sostenemos en nuestra lectura de *De nuptiis*.

Previsiblemente, es Palas la encargada de presentar a cada una de las damas ilustradas y de organizar sus exposiciones, compartiendo esta tarea con Apolo hacia el final de la obra, particularmente en los casos de Astronomía y Armonía. Esta misión de “moderadores” a menudo pone a los anfitriones en situaciones difíciles cuando, al percibir o sospechar el fastidio de los asistentes, deben mediar entre las damas y los dioses para mantener la paz de la ceremonia, y al mismo tiempo conformar a todos los asistentes. Claramente, Palas no piensa ceder el espacio que ha usurpado para que las Artes se expresen; por lo tanto, silenciarlas de plano —que es lo que proponen los asistentes— no parece ser una opción. Veamos entonces cómo se construye discursivamente esta tensión, sobre la cual se despliega toda la obra.

El *trivium*

En el primer libro del *trivium*, y luego de explayarse largamente acerca de la fonética, la morfología, los solecismos, la analogía y temas similares, Gramática se dispone a seguir adelante, pero Palas, al advertir los primeros signos de impaciencia en el auditorio, considera que la disertación ya se ha prolongado lo suficiente (3.325-326):

... cursingulatim dicimus, binatim ternatimque nos dicimus? Et alia huiusmodi, quae possem innumera memorare, ni ad cetera properarem. Haec cum Grammaticae velut rerum exordium instauratura dixisset, propter superi senatus Iovisque fastidium Minerva talibus intervenit: ‘ni fallor, octo partes orationis velut incunabula repetitura intimare disponis, adiciens soloecismorum causas barbarasque formas, tum alia loquendi vitia, quae apud vates inclitos plurimum celebrata; quae nunc tropos, nunc metaplasmos, nunc schemata figuras ex eodemque cuncta vitia velut decoris fonte manantia, quae attestentur aut nescientis errorem aut affectatam doctioribus venustatem. Quae si ab scholaribus inchoamentis in senatum caelitem duces, decursae peritiae gratiam deflorabis’.”

(“... ‘¿por qué decimos *singulatim* pero no *binatim* o *ternatim*? Y hay muchas cosas de esta clase que podría rememorar al infinito, si no tuviera que apurarme por pasar a las siguientes’. Cuando Gramática hubo dicho esto, como para preparar la introducción de estas cosas, a causa del fastidio del Senado Celeste y de Júpiter, Minerva intervino diciendo así: ‘si no me equivoco, te dispones a profundizar en las ocho clases de palabras, como para volver a las cuestiones iniciales, agregando las causas de los solecismos y de las formas bárbaras,

luego otros vicios del habla, que se encuentran en la mayoría de los poetas famosos; ya sean tropos, ya sean metaplasmos, ya sean *schémata* o figuras, todos vicios que surgen de la misma fuente de belleza, que son atestiguados o bien por el error del que no sabe, o bien por el adorno de los que son más ilustrados. Pero si tú traes estas enseñanzas desde los comienzos escolares al Senado de los Celestes, echarás a perder el reconocimiento de la pericia que has demostrado.”).

Con el objetivo de apurar la exposición, Palas hace entonces un resumen de lo que a Gramática todavía le falta decir. Y es una buena medida, ya que el discurso de Gramática se caracteriza por la extensión y el tedio, y también por su aspecto básico y escolar, como podemos ver en las cadenas semánticas que aparecen en relación con sus acciones: “*possem innumera memorare*” (“*innumera*” es el término general que contiene todas las especificaciones que Palas enumera inmediatamente después, y simbólicamente es muy claro acerca de la naturaleza de su disertación) y “*ad cetera properarem*”, que indica que está dispuesta a seguir hablando, si bien parece acusar recibo de que el tiempo apremia. Finalmente otra de las cadenas, relacionada esta con el efecto de las palabras de Gramática —“*fastidium*” y “*decursae peritiae gratiam deplorabis*”— da cuenta del rasgo principal del discurso de esta dama.

Una vez terminado el discurso inaugural de Gramática, le toca el turno a su hermana, Dialéctica, quien es presentada como una dama victoriosa y sabia, munida de “la grandeza de Sócrates y Platón”, y del poder para discernir lo verdadero de lo falso. Pero, en este punto, parece que la audiencia necesita un descanso. Entonces, el humor viene al rescate (4.331-334):

*Hanc igitur fraudulenta semper argumentatione versutam
ac de circumventis pluribus gloriantem cum Cyllenius*

ceryceo geminus anguis assurgens allambere feminam crebris linguarum micatibus attemptaret, tuncque etiam Tritonida Gorgo cognoscentis quodam gaudio sibilaret, 'nimirum' inquit Bromius, qui facetior est deorum eamque penitus nesciebat, 'haec aut ex harenis Libyae anhelantis adducitur, quod et capillitium implexum docet et amicitia venenorum, aut fidendum pharmacopolam esse Marsicae nationis; ita namque agnitione viperea et blanda anguium adulatione diligitur. Quod ni est, ex illius hami fraude colligitur quod circulatrix pellacissima et metarum Marsicarum incola comprobatur.' Quo dicto cum complures deorum quantum decuerat arriderent, Pallas aliquanto concussior iocum emergentis inhibuit, memorans hanc admodum sobriam, quod quibusdam divis penitus denegatum, etiam inter germanas, quae probandae sunt, acriorem, a nullo posse, cum asserta protulerit derideri. Illa autem, quae in argumentum virosae assertionis acrimoniaeque detulerat, tradere eam iubet ac se ad insinuandae sollertiae habitum comparare. Tunc lubrici anguis circulos orbes et hiatus cum Grammaticae, quae insinuatione peracta propter astabat, accipere formidaret, ipsi divae, quae etiam Medusaeos crines edomuit, cum figuris illicibus et hamatis illis formulis⁴ committuntur. Ita crinali decore mera Cecropis atque Attica comprobatur, maximeque quod eam palliatorum populus et Graiae iuventutis electio sequebatur, prudentiam feminae ingeniumque mirata.

(“Cuando a esta mujer versada en la argumentación siempre engañosa y vanagloriándose acerca de haber

4 A su entrada, Dialéctica es descripta portando una serpiente doble hecha un ovillo (aludido aquí por “*illicibus figuris*”), pero escondida por su mano izquierda bajo su capa, y una serie de patrones trazados en una tableta de cera, pero escondidos con un gancho (las “*hamatis formulis*” que se mencionan aquí). De esta manera, estos patrones, que podrían ser una serie de proposiciones, atraen al oponente para que luego sea atrapado (“enganchado”) y finalmente atacado por el veneno de las serpientes (cfr. Stahl [1977: 107, n. 10]).

acorralado a muchos, la doble serpiente del Cilenio, acercándose sobre el caduceo, intentó lamerla con movimientos repetidos de sus lenguas, entonces también la Gorgona de la Tritónida [Atenea] silbó, con cierta alegría al reconocerla, y dijo Bromio [Baco], que es el más bromista de los dioses y no la conocía en absoluto: 'seguramente esta proviene de las arenas de la anhelante Libia —lo cual sugiere el cabello recogido y su afición a los venenos— o debemos creer que es una hechicera Mársica, ya que es amada por la suave adulación de las serpientes y es reconocida por ellas también. Y además de esto, se deduce a partir del engaño de este gancho que es una charlatana fraudulenta y se comprueba que es una habitante de los confines mársicos'. Habiendo dicho esto, como la mayoría de los dioses se rio cuanto era apropiado, Palas, un poco consternada, acalló a los que empezaban a hacer bromas, recordando que esta dama era en exceso sobria, lo cual a algunos de los dioses les había sido negado por completo; incluso entre sus hermanas, que deben ser consideradas sumamente honradas, era la más sagaz, y cuando había proferido sus aserciones, no podía ser desmerecida por nadie. Pero igualmente ella [Palas] le ordenó que entregara las cosas que había traído para la argumentación de su aserción penetrante y aguda, y que preparara adecuadamente la apariencia necesaria para impartir su sabiduría. Entonces cuando a Gramática, que estaba de pie cerca mientras se llevaba a cabo esta introducción, le dio miedo recibir la madeja circular y la mandíbula abierta de la resbaladiza serpiente, fueron entregados a la misma diosa que también había sometido las crines de Medusa, junto con las atrapantes figuras y aquellos patrones sostenidos con el gancho. Así se comprueba que [Dialéctica]

es una verdadera ateniense e hija de Cécrope por la belleza de su cabello, y sobre todo porque la seguía una multitud vestida con el palio y una comitiva de jóvenes de Grecia, maravillada con la prudencia y la inteligencia de esta mujer.”).

Podemos observar dos cadenas relacionadas entre sí, que giran en torno a la idea de ‘mujer’ (“*hanc feminam*”). Una de ellas es negativa, vinculada con la magia y el engaño: “*fraudulenta argumentation versata*”; “*geminus anguis assurgens*”; “*capillitium implexum docet et amicitia venenorum*”; “*aut fidendum pharmacopolam*”; “*esse Marsicae nationis*”; “*agnitione viperea et blanda anguium adulatione*”; “*fraude colligitur*”; “*circulatrix pellacissima*”; “*Marsica rumincola*”. La otra es positiva: “*hanc admodum sobriam*”; “*acriorem*”; “*ad insinuandae sollertiae habitum*”; “*mera Crecopis atque Attica*”; “*prudentiam feminae ingeniumque mirata*”. Mediando entre estas dos cadenas se encuentra la cadena de “engaño”, representada por el disfraz de Dialéctica (“*fraudulenta*”; “*fraude*”). Dialéctica parece una cosa pero es otra; esto mismo da clara cuenta de su naturaleza y carácter.

La oscuridad reaparece al final el discurso, cuando, ante la impaciencia de Mercurio, Palas debe intervenir de nuevo (4.423-424):

*Talibus insistente Dialectica et ad quaedam non minus
inextricabilia quam caligosa properante,
Pallas nutu Maiugenes festinantis intervenit:
Perita fandi, iam progressum comprime,
Ne inflexa tortos stringat intimatio
Et multinodos perpeti anfractus diu
Hymen recuset. Editum est compendio
Quicquid decenter docta disputatio
Multo astruendum contulit volumine.*

*Sat est profundae fons decens scientiae,
Quae abstrusa promit nil morosum disserens
Praetervolando nilque ignotum deserens.*

(“Mientras Dialéctica insistía en estas cosas y se apresuraba a exponer ciertas otras no menos abstrusas y oscuras, Palas intervino ante un gesto del hijo de Maya [Mercurio] que estaba ansioso: ‘Experta en hablar como eres, reprime ya el avance de tu exposición, para que la profundización no se enrosque en vueltas tortuosas, e Himeneo no rechace los nudos de eternas vueltas; se ha expuesto en un resumen todo lo adecuado que una discusión docta ha aportado para construir un gran volumen. Es suficiente un origen apropiado del saber profundo, que trae a la luz cosas abstrusas, sin expandirse en cosas tediosas, pasándolas por arriba y sin dejar nada sin conocer.”).

La oscuridad de Dialéctica (“*inextricabilia caligosa*”; “*abstruse*”; “*morosum*”, también en relación con la imagen del ovillo de serpientes que aparece previamente, “*illicibus figuris*”, anticipando el clima de enredo y de confusión) contrasta con la ‘voluntad de Himeneo’ (*Hymen*) y, por ello, los discursos de las Artes son acusados de ser contrarios al matrimonio. El discurso de Dialéctica ha sido demasiado largo; también ha sido tedioso, ininteligible y, nuevamente, incompleto,⁵ y a esto se ha sumado la variable del engaño como otra forma

5 Como señala Stahl (1977: 153, n. 162), es extraño que, en una obra que supuestamente enseña el arte de disputar, Marciano no incluya ninguna alusión a las falacias y que tampoco advierta al lector acerca de esta omisión. También señala Stahl la desproporcionada cantidad de tiempo que ocupan ciertos tópicos desde que Dialéctica comienza a hablar. Desde mi perspectiva, esa extrañeza puede explicarse si consideramos que Marciano no procura *enseñar* nada, sino que antes bien busca crear un bosquejo de los conocimientos disciplinares para poder desarrollar su parodia, y que, por otro lado, el verdadero objeto de parodia son estos mismos discursos desplegados.

de oscuridad. Incluso en este caso puede pensarse que la oscuridad es parte de la estrategia fraudulenta de Dialéctica para llevar a cabo su engaño.

A diferencia de las hermanas que la precedieron, Retórica sabe comportarse con propiedad. Es presentada en tono épico, mediante una especie de *cento vergilianus* que tiene como objetivo crear en el lector una disposición mental similar a la que se experimenta antes de una batalla.⁶ Así, Marciano establece el escenario de la inminente llegada del enemigo, creando fuerte suspenso antes de la entrada de Retórica, que cierra la sección del *trivium*. Ciertamente, entre los discursos heredados, la épica es uno de los que se eleva con mayor prestigio e implicancias más directas en la construcción social de la identidad del imaginario romano.⁷ Ya sea por su cariz programático o porque actualiza elementos didácticos y propone un modelo para imitar, la épica configura la matriz identitaria dominante presente en el imaginario de una cultura determinada.⁸ Marciano, evidentemente, no

6 El centón fue una práctica literaria muy extendida en el Tardoantiguo, en consonancia con el espíritu de 'experimentación' retórica en la búsqueda de nuevos lenguajes. Sobre el centón, *cfr.* La Fico Guzzo y Carmignani (2012).

7 En rigor, y desde la perspectiva funcional, la épica es un 'tipo', es decir que está caracterizado por una serie de patrones constantes pero más bien formales, y que, en contraposición con los géneros discursivos, son de carácter natural y no convencional. La epopeya sería, entonces, el género literario caracterizado por una predominancia del tipo de discurso épico, pero definido no solo a partir de elementos formales, sino también funcionales y dinámicos, siempre puestos en contexto (sobre tipos y géneros discursivos, *cfr.* García Berrio y Huerta Calvo [1995]).

8 Por supuesto que Marciano no fue el único en reutilizar el poder de la épica en su construcción discursiva; ya el *grammaticus* Servio en sus *Comentarios* de clase releía la *Eneida* intentando reciclar un ideal de romanidad que no era ya funcional, debido al choque con la nueva realidad tardoantigua. También Macrobio lidia con la *romanitas* que relee en el *Somnium Scipionis*, encarnada en el Escipión ciceroniano, intentando actualizar la figura del héroe a los nuevos tiempos, incorporando los saberes y su lectura como parte fundamental de la construcción del ciudadano, y contaminando su propia construcción de Escipión con elementos épicos que transforman el viaje espiritual e intelectual del héroe en una *res gesta* a la que todo lector debe aspirar. La épica sigue siendo un camino infalible, dentro de la literatura, para solemnizar y

podía dejar pasar la ocasión de arremeter, por medio de la parodia, con la solemnidad de la épica latina. La presentación de Retórica (5.425-426) no es el único momento en que Marciano parodia elementos épicos, pero sí uno de los más conspicuos.⁹ Reuniendo huellas de Virgilio y de Silio Itálico, Marciano compone su ruidosa introducción:¹⁰

*Interea sonuere tubae raucusque per aethera
Cantus, et ignoto caelum clangore remugit.
Turbati expauere dei, uulgusque minorum*

proponer *exempla*. Sobre la transformación del héroe épico en los *Commentarii* macrobianos, cfr. Cardigni (2013).

- 9 Estrictamente hablando, en otras ocasiones lo que Marciano parodia o remeda es el hexámetro dactílico, y dado que desde una perspectiva funcional esto no implica que necesariamente se trata de un pasaje épico, considero que estas otras ocasiones revisten un carácter diferente, y no obedecen al mismo objetivo que la presentación de Retórica.
- 10 Proponemos, para revisar la construcción intertextual del pasaje citado de manera breve —dado que no es nuestro objetivo en este momento— una tabla comparativa en la que se perciben las alusiones que Marciano hace a Virgilio y a Silio Itálico:

Marciano Capela, <i>De nuptiis Philologiae et Mercurii</i>	Épica anterior (Virgilio, Silio Itálico)
<i>Interea sonuere tubae raucusque per aethera/ Cantus, et ignoto caelum clangore remugit./ Turbati expauere dei, uulgusque minorum/ Caecicolum trepidat, causarum et nescia corda/ Haerent, et ueteris renovantur crimina Phlegrae. / Tunc Amnes Fauniquae, Pales, Ephialta, Napeae (De nuptiis 5.425)</i>	<p><i>Dumque ea Marcellus, iam claustra reuelleret Poeni/ et scalis spretis temptabant rumpere muros/ insonuere tubae passim clamorque uiro- rum/ hinnitusque, simul litui rauoque tumultu/ cornua et in membris concussa furentibus arma. (Sil. Itál., Punica 12.181)</i></p> <p><i>Vt belli signum Laurenti Turnus ab arce extulit et rauco strepuerunt cornua cantu, utque acris concussit equos utque impulit arma, / extemplo turbati animi, simul omne tumultu / coniurat trepido Latium saeuítque iuuentus / effera. (Verg., Aen. 8.1-8)</i></p>

*Caelicolum trepidat, causarum et nescia corda
Haerent, et ueteris renouantur crimina Phlegrae.
Tunc Amnes Fauniquae, Pales, Ephialta, Napeae
Respectant procures nulloque assurgere motu
Cernunt attoniti uicibusque alterna profantes
Mirantur placidam per pectora sacra quietem.*

(“Mientras, sonaron las trompetas, su sonido estridente atravesó el aire y el cielo retumbó con un sonido no familiar; los dioses, turbados, se atemorizaron, y el vulgo de los dioses menores del cielo se estremeció. Sin saber la razón, sus corazones se paralizaron, y recordaron los crímenes del antiguo Flegra. Luego los ríos y los faunos, los Pales, Efiates, y las ninfas del valle miraron a los dioses principales y con asombro vieron que no había movimiento de alzarse [contra ellos], y cada uno a su tiempo se admira, profiriendo una pacífica calma en los corazones sacros. Entonces

*namque improviso uibratus ab aethere fulgor
cum sonitu uenit et ruere omnia uisa repente,
Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.
/ Suspiciunt, iterum atque iterum fragor increpat
ingens:/ arma inter nubem caeli regione serena /
per sudum rutilare uident et pulsa tonare.
(Verg. Aen., 8.524-9)*

*At tuba terribilem sonitum procul aere / canoro
increpuit, / sequitur clamor caelumque remugit.
(Verg. Aen. 9.503-504)*

*turbati trepidare intus frustra que malorum / ue-
lle fugam. Dum se glomerant retroque residunt /
in partem, quae peste caret, tum pondere turris /
procubuit subito et caelum tonat omne fragore.
(Verg. Aen. 9.538-541)*

primero Silvano depuso su rama de ciprés y en un temblor de miedo levantó sus manos indefensas, rogando los arcos de los Delios y las armas de Hércules, llorando con anhelo reclama el tridente de Portumno, no atreviéndose a solicitar la lanza de Marte. Acostumbrado a la guerra rústica, requiere la hoz de Saturno y, desconfiando de su propia fuerza, observa las flechas del Tonante.”).

El clima épico se logra no únicamente por el contenido narrativo, sino también por el estilo epicizante (instalado por el metro, para empezar)¹¹ que se genera por medio de la inclusión de reminiscencias léxicas concretas. Entre ellas resaltaremos las imágenes —presentes ya en Virgilio y Silio Itálico— relacionadas con lo auditivo y su efecto, que construyen una cadena fuerte a lo largo de todo el pasaje: “*sonuer tubae raucusque [...] cantus*”, “*remugit*”, “*expavere*”, “*trepidat*”. Marciano condensa varias expresiones de sus antecesores en solamente dos versos, acentuando el efecto sonoro y creando suspenso por lo que está por venir: una batalla decisiva, en clave épica; el discurso de Retórica, en clave paródico-menipea.

El contraste entre el párrafo inicial de introducción épica y la aparición de Retórica genera algo de extrañeza, disipando inmediatamente la tensión y proyectando un efecto cómico. Por otro lado, el estupor aumenta si sumamos el hecho de que la Retórica, en la época de Marciano, ni siquiera cumplía ya con este papel discursivo “épico” como quizá sí había ocurrido en la Tardo-república. Aunque la Antigüedad Tardía, en cuanto a su estructura de enseñanza,

11 Marciano hace uso con habilidad y pericia de quince metros diferentes a lo largo de *De nuptiis*. En el marco de esta variedad, el uso del hexámetro dactílico es una elección significativa que remite a las obras épicas previas —ya que, ciertamente, no se debe a una falta de recursos métricos—, tanto a Virgilio como también a épicas posvirgilianas (cfr. Stahl [1977] y Ramelli [2001]).

seguía manteniendo el mismo esquema que en los siglos previos, lo cierto es que el *trivium* y el *quadrivium* eran articulados de acuerdo con las necesidades del momento.¹² Y estas tenían que ver, principalmente, con sostener la burocracia imperial, multiplicada de manera exponencial. De esta forma, la educación se fue atomizando y parcelando, y como una de sus consecuencias, la Retórica no fue ya la disciplina que formaba para esta suerte de batalla discursiva cuyo escenario era el foro, sino que se convirtió más bien un conjunto de ejercicios técnicos que lejos estaban del clima épico que Marciano pretende instalar.

En consecuencia, la parodia es doble. Por un lado, la épica y su clima son trasladados por medio de la alegoría al nivel discursivo, operación frecuente en la literatura tardoantigua, en la que todos los fenómenos parecen presentarse por medio del tamiz de la literatura.¹³ La utilización de estrategias retóricas provenientes del discurso épico ennoblesce, por un lado, la presentación de Retórica, y por otro parece burlarse de las prácticas contemporáneas y su poder constructor de sentido. Ya no hay hazañas épicas, solo discursos épicos. La heroína que nos presenta Marciano relatará cuestiones relacionadas con la oratoria y sus prácticas, transformando así el campo de batalla en un campo textual-discursivo.

No obstante la corrección que Retórica demuestra al exponer su materia, la inadecuación sobrevuela otra vez en el ambiente, como ella misma reconoce cuando —no sin cierta indignación— se queja de su propia presencia en la boda (5.436):

12 Sobre el ciclo de las Artes Liberales y su creación en el contexto del neoplatonismo tardoantiguo, *cfr.* Hadot (1984).

13 *Cfr.* la opinión de Flamant (1968) en su estudio sobre los moldes genéricos de *Saturnalia* de Macrobio.

Patrem maximum Jovem ceterosque caelites, quos in causis pluribus saepe sum deprecata, atque ipsum conventum superae consessionis attestor nihil mihi magis in consentaneum atque indecens aestimari. quam ut, quae semper in foro iudiciisque quampluribus accusaverim multos aliosque defenderim et viribus gloriam deluctationis annexa mihi de discriminum fatis promeriti eventus praeconia compararim, nunc apud vos, superi, quis placere immortalitatis instar ac pretium videbatur, invita compellor scholarium iuvenilium monitus et exilia decantatae artis praecepta memorare.

(“Llamo como testigos a Júpiter, el máximo padre, y a los restantes habitantes del cielo, por los cuales a menudo he intervenido en numerosas causas, y a la misma reunión de la Asamblea Superior, de que nada es para mí más inadecuado e inapropiado de considerar que el hecho de que yo, que siempre he acusado en el foro y en muchísimos juicios a muchos, y he defendido a otros, y aspirando con mis fuerzas a la gloria de la lucha, he obtenido para mí a partir del destino de casos dudosos la fama de un resultado merecido, ahora ante ustedes, dioses superiores, para complacer a quien parecía la imagen y el premio de la inmortalidad, soy forzada contra mi voluntad a la instrucción de jóvenes escolares y a la evocación de las áridas reglas de un arte trillada.”).

Nuevamente encontramos dos cadenas semánticas contrastantes, relacionadas por antónimos al concepto de lo ‘apropiado según Retórica. Una es ‘elevada’, y por lo tanto, adecuada: *“in foro iudiciisque accusaverim”; “multos aliosque defenderim”; “viribus gloriam”*. La otra es ‘inadecuada’: *“inconsentaneum atque indecens”; “invita”; “compellor”; “scholarium iuvenilium monitus et exilia decantatae arti praecepta memorare”*.

Vemos, entonces, que la idea de impropiedad es recurrente también en el discurso de esta afable dama, quien parece sentirse fuera de lugar y no entender por qué está allí. Por supuesto, la referencia principal alude a la diferencia entre la escuela de Gramática y la escuela de Retórica, y al hecho de que la segunda tiene por función educar a adolescentes antes que a niños. Pero la referencia es sugestiva, y nos lleva a pensar que los dioses mismos no saben muy bien qué está pasando en esta celebración, invadida de pronto por discursos eruditos.

Acto seguido, Retórica se exploya sobre los componentes de su disciplina con ejemplos tomados principalmente de Cicerón y Quintiliano, y habla acerca de los distintos tipos de discurso narrativo (5.550 y ss.). Entonces, y aunque el discurso todavía sigue, Mercurio desliza un comentario perentorio y la dama se apresura a finalizar. Retórica, por supuesto, sabe cuándo hay que detenerse; sin embargo, como es incapaz de hacer nada de manera silenciosa, el ruido no cesará hasta que ella desaparezca de escena (*"nihil enim silens, ac si cuperet, faciebat"*, 5.565-566).

El *quadrivium*

En el caso de Geometría, se puede añadir también la ininteligibilidad como característica de su discurso puesto que, tras ser descripta con solemnidad, profiere esta pasmosa declaración (6.587):

*... 'licet Archimedes meum inter philosophos conspicata
Euclidemque doctissimum in astruendae praeceptionis
excursus potuerim subrogare, ne impositum quicquam
subsisteret assertorum aut profunditas caligaret, tamen
congruentius ipsa vobiscum, quia et Cyllenium excludit*

ornamen, illi etiam Helladica tantummodo facultate, nihil effantes Latiariter, atticissant, quae etiam ipsos edocui, quod numquam fere accidit.

(“... ‘Aunque veo a mi Arquímedes entre los filósofos presentes, y al más ilustrado, Euclides. Podría llamarlos para exponerles a ustedes mis doctrinas en toda su extensión, y así asegurarme de que cada asunto esté explicado de manera experta y que no se interponga ningún velo de oscuridad. Sin embargo, considero más apropiado en esta ocasión, dado que el adorno excluye al Cilenio [habilidad retórica], desarrollar los asuntos yo misma, en lengua latina, cosa que raramente ocurre en este campo del saber. Estos hombres, en efecto, no hablan latín, y exponen lo que les he enseñado solo en griego.”).

La oscuridad deja paso ahora a la total opacidad (“*caligaret*”), puesto que se trata aquí de distintas lenguas, tal como lo muestra la cadena semántica de los *philosophi*: “*philosophos*”; “*Archimedes*”; “*Euclides*”; “*nihil effantes Latiariter*”; “*atticissant*”. No podemos dejar de advertir un sesgo humorístico en esta afirmación: ¿debemos creer, en efecto, que estos sabios griegos se encuentran entre el público, pero son completamente incapaces de comprender nada de lo que se ha dicho? Su única reacción es aplaudir a Geometría al final de su exposición, cuando alude a Euclides por medio de un dibujo: quizá finalmente allí pueden comprender algo de lo que se ha tratado la exposición (6.724):

Haec cum permissa conspiceret, lineam in abaco rectam ducens sic ait: ‘quemadmodum potest super datam directam terminatam lineam trigonum aequilaterum constitui?’ quo dicto cum plures philosophi, qui undiquesecus constipato

agmine consistebant, primum Euclidis teorema formare eam velle cognoscerent, confestim acclamare Euclidi plaudereque coeperunt. Cuius laudibus etiam ipsa Geometria plurimum gratulata, se per sectantis gloriam sublimari provehique cognoscens, ab eodem libros eius, quos casu apportare conspexerat, festina corripuit atque in ceterae astruccionis doctrinaeque documentum Iovi ac senatui caelitum offerens intimavit. Quo facto et doctissima cunctarum et benignissima comprobatur.

(“Cuando vio que estas [enseñanzas] eran admitidas, dibujando una línea recta en el ábaco dijo así: ‘¿de qué manera puede ser construido, sobre un segmento recto dado, un triángulo equilátero?’ Dicho esto, como muchos filósofos, que estaban parados alrededor en una fila apiñada, se dieron cuenta que ella quería construir el primer teorema de Euclides, comenzaron a aplaudir y a aclamar a Euclides. La misma Geometría estaba también muy complacida por las alabanzas, al darse cuenta de que ella también era elevada y exaltada a través de la gloria de su seguidor, y apresuradamente le quitó a él de las manos sus libros, que casualmente había visto que llevaba consigo, y ofreciéndolos a Júpiter y al Senado Celeste, los sugirió como manual para instruirse y aprender sobre las restantes doctrinas.”).

Geometría finaliza su exposición de manera gloriosa. Pero antes pone a prueba la paciencia del auditorio con la extensión de su discurso. Luego de una “breve” digresión acerca de las regiones que componen el mundo, la disertante anuncia que entrará de lleno de la materia principal de su disciplina. La reacción de la audiencia no se hace esperar (6.704):

... at Paphie paulum contractior ore
Mora intricante laeditur,
Nixaque mox famulis marcentia terga reclinat
Magis quod lassa pulchrior.
Hic dudum roseas inter resoluta puellas
Voluptas inquit anxia:
'unde haec tam duris immitis rustica membris
Peregit orbis circulum
Et tantos montes, fluvios, freta, competa currens
Delere venit taedia?
Hanc ego crediderim sentis spinescere membris
Neque hirta crura vellere;
Namque ita pulvere est agresti et robore fortis,
Iure ut credatur mascula.'

("Pero la Pafia [Venus], con el rostro un poco contraído, se fastidiaba por la complicada demora. Y apoyándose luego en sus siervos, reclina su espalda delicada, más hermosa cuanto más lánguida. Aquí Placer, por un largo rato relajado entre rosadas muchachas, dijo ansioso: '¿de dónde esta [dama] rústica, hostil, con tan toscos miembros, recorre el círculo del orbe, y tras correr a través de tantas montañas, ríos, mares ha venido a terminar con el aburrimiento? Yo creería que ella está cubierta de espinas en todos sus miembros y que no se ha depilado sus piernas peludas; pues está tan cubierta de polvo y fuerte de rudo vigor, que realmente creo una supondría que es un hombre.'").

El tópico del aburrimiento (*taedium*) reaparece, esta vez reforzado por la inadecuación, dado que quien se queja aquí es *Voluptas* (Placer), personaje mucho más apropiado para presidir las celebraciones de una boda. Esto también contrasta con la misma cadena 'placer' "*Paphie... reclinat*";

“magis quod lassa pulchrior”; “roseas puellas”; “Voluptas dixit anxia”. La impaciencia alcanza su clímax antes de la presentación de Aritmética, cuando *Voluptas* sanciona nuevamente la impropiedad de los discursos de las Artes e indica de manera explícita que esos discursos están demorando peligrosamente las bodas (7.725):

*... tunc rursus dia Voluptas
Ipsius aetheria Cyllenium immurmurat aure:
‘cum doctas superis admirandasque puellas
approbat Armipotens, tu optati lentus amoris
gaudia longa trahis captumque eludis honorem?
Seria marcentem stupidant commenta maritum?
Talia complacita spectat fastidia virgo,
Nec te cura tori, nec te puer ambit herilis,
Nec mea mella rapis? Quaenam haec hymeneia lex est?
In Veneris sacro Pallas sibi vindicat usum;
Quam melius thalamo dulcis Petulantia fervet!
Casta maritalem reprimit Tritonia mentem
Et nuptae non aequa venit; poscenda Dione est,
Conveniensusque tibi potius celebrare Priapum.’*

(“Entonces, a su vez, el divino Placer murmura al oído celeste del mismo Cilenio [Mercurio]: ‘Mientras a estas muchachas doctas y dignas de la admiración de los dioses superiores las aprueba Palas, ¿tú retrasas, lento, los goces del amor que deseabas y eludes el honor que obtuviste? ¿Acaso los discursos serios atontan a un marido decaído? La muchacha complacida observa estos fastidios, ¿pero no te preocupa el lecho, ni te ronda el niño heredero [de Venus]? ¿Ni buscas arrebatarme mis placeres? ¿Qué ley de Himeneo es esta? Palas usurpa la práctica en una ceremonia de Venus. ¡Cuánto más apropiadamente para el lecho nupcial arde la

dulce exuberancia! La casta Tritonia [Palas] reprime el ánimo nupcial y viene mal dispuesta hacia la novia. ¡Ella debería invocar a Dione! Mientras que a ti más te convendría celebrar a Priapo.”).

Aquí se observan claramente dos cadenas opuestas. A la primera podemos llamarla ‘La ley de Himeneo’: “*Voluptas*”, “*maritum*”; “*cura tori*”; “*mea melle*”; “*hymeneia lex*”; “*thalamo*”; “*nuptiae*”; “*Dione*”; “*Priapus*”. La otra, gobernada por Palas (“*Pallas*”; “*doctas superis admirandasque puellas*”), se opone explícitamente a la realización del matrimonio (“*casta maritalem reprimit Tritonia mentem*”). Estas dos cadenas simbolizan, respectivamente, la erudición y el matrimonio / placer (homologados aquí, ya que la unión sexual es lo que sella la unión matrimonial), y se unen en el clímax que representa el discurso de *Voluptas* —“*In veneris sacro Pallas sibi vindicat usum*”—, cláusula que define muy bien el espíritu de toda esta sección erudita y el sentimiento de inadecuación que la recorre. En medio de todo esto, en silencio y observando, se sienta Filología —“*Talia complacita spectat fastidia virgo*”— personaje secundario y mudo en su propia boda.

Antes de que Astronomía haga su entrada al principio del libro octavo (804-805), tiene lugar el episodio de Sileno. Esta situación cómica y estrepitosa (los dioses se ríen, Sileno se tambalea, Cupido aplaude) contrasta con el reverente silencio previo que había causado la presencia de Aritmética (803-804): “*sic Phoebus diutule aliam dotatium intromittere remorantem, ne prioris propere admiratio laberetur, sacrum paululum fuit reverendumque silentium.*”. (“Mientras Febo demoraba la introducción de la otra dama de honor por un momento, para que la admiración por la dama anterior no declinara apresuradamente, se hizo un sacro y respetuoso silencio.”). Y ya hemos revisado la reacción de *Satura* ante el intento de Marciano de balancear lo serio con este episodio

humorístico. Sin embargo, esta es la única ocasión en la que Marciano parece tener razón al defenderse: el tono jocoso y la risa, aun cuando sean producto del vino, resultan más apropiados para una boda que los interminables discursos de las sobrias Artes. El propio Marciano empieza a preocuparse por el aburrimiento de sus lectores, y el *taedium* alcanza entonces el estatus de problema estético-compositivo, como se aprecia en la siguiente declaración metalingüística de nuestro narrador: “*ergone figmenta dimoveam, et nihil leporis iocique permixti taedium auscultantium recreabit?*”. (“¿Acaso voy a alejar toda invención y no introduciré nada de gracia o de broma mezclada para aliviar el aburrimiento de mi auditorio?”).¹⁴

Llega por fin el momento de Armonía. Pero antes, Venus siente que es tiempo de recordar que hay una boda en curso (9.888):

*Iam facibus lassos spectans marcentibus ignes
Instaurare iubet tunc hymeneae Venus:
‘quis modus’ inquit ‘erit? quonam sollertia fine
Impedient thalamos ludere gymnasia,
[...]
Quippe scruposis (fateor) lassata puellis
insuetis laedor maestificata moris.
Pronuba, si volupe est haec seria carpere, Iuno,
Nec cura astriferi te stimulat thalami,
Ast ego succubui, lepidisque assueta choreis
Non valeo tristes cernere Cecropidas.*

14 El final abrupto del libro dedicado a la Astronomía, tan distinto a los finales de las exposiciones de las otras artes, puede llevarnos a pensar que hay aquí una *lacuna*. Sin embargo, Stahl (1971: 344, n. 107) señala que, ya en este punto, la disciplina de la Astronomía ha sido tratada por completo, al menos en sus aspectos elementales. Recordemos también lo que ya se ha señalado acerca de las *lacunae*, de acuerdo con las observaciones de Leupin (2003: 88 y ss.).

(“Al ver ya los fuegos languideciendo sobre las antorchas que se apagaban, Venus ordena recomenzar los himeneos, y dice: ‘¿de qué modo será? ¿Hasta cuándo estas prácticas doctas impedirán los juegos del lecho? [...] Confieso que realmente estoy cansada de estas muchachas pesadas, me siento triste y mortificada por estas desacostumbradas demoras. Juno Pronuba, si te place aprovechar estos discursos serios, y no te estimula la preocupación por el lecho celeste, entonces yo me rindo; habituada como estoy a los coros alegres, no soporto observar a las tristes Cecrópidas.”).

Estas cadenas retoman la idea del discurso como un obstáculo tedioso (“*impedient*”; “*seria*”; “*scruposis puellis*”; “*lasata*”; “*insuetis maestifica temoris*”; “*laedor*”) y el matrimonio como la deseable meta de reunión (“*facibus*”; “*hymenea*”; “*Venus*”; “*thalamus*”; “*pronuba Iuno*”; “*thalami*”). Ambos se encuentran aquí ya en clara oposición, pues el malestar ha ido creciendo durante el transcurso de la ceremonia. El ultimátum de Venus señala el momento crítico en el que la impaciencia y el tedio de los concurrentes ya no puede ser ignorado. En vista de la situación, Júpiter, aconsejado por Juno, acepta la idea de apurar el curso de las bodas a través de dos medidas. Primero, las exposiciones de Arquitectura y Medicina (que completan las nueve Artes tal como fueron supuestamente establecidas por Varrón)¹⁵ quedan fuera de la ceremonia, dado que se trata de disciplinas que conciernen a los mortales.¹⁶ En segundo lugar, Apolo pre-

15 Para un estado de la cuestión sobre la *quaestio varroniana* y su papel como fuente de *De nuptiis*, cfr. Bovey (2003).

16 *De nuptiis*, 8.891: “*cui Delius Medicinam suggerit Architectonicamque in praeparatis assistere, ‘sed quoniam his moratium rerum cura terrenorumque sollertia est, nec cum aethere quicquam habent superisque confine, non incongrue, si fastidio respuuntur, in senatu caelites reticebunt, ab ipsa deinceps virgine explorandae discussius...’*”.

senta a las Artes Proféticas (regalo que Frónesis, madre de Filología, le hace a Mercurio) y, puesto que ya están dadas las condiciones legales para que se celebren las bodas, todos acuerdan en que estas Artes sean escuchadas en otra oportunidad, para no extender aún más la ceremonia. Este silenciamiento de las Artes proféticas es interesante si tomamos en cuenta que ellas constituyen un vínculo concreto entre los hombres y los dioses, tal como explica Minerva (9.893): *“verum transactae virgines eruditionis cascae praestitere miracula, hae familiaritatis vestrae praeferunt documenta; nam inter divina humanaque discidia solae semper interiunxere colloquia.”*. (“En verdad las muchachas que han pasado han presentado una maravilla de antigua erudición, pero estas [las Artes Proféticas] dan testimonio de su familiaridad con los mortales, puesto que en la brecha que existe entre los reinos divino y mortal, solo ellas han mantenido la comunicación entre ambos.”). En contraposición, las Artes Liberales, que representan el conocimiento humano, ligado incluso a los primeros pasos en la educación, ya se han explayado casi en su totalidad. Esta constituye una pista acerca de qué tipo de saberes se están manejando en esta ceremonia nupcial, y de cómo las revelaciones de mayor trascendencia son de carácter silente.

Seguidamente, la exposición de Armonía nos conduce hacia lo que considero que es el tema principal de la obra: los límites del discurso. Con respecto a este punto, coincido con Chang (1998) en que Armonía procura la imposible tarea de reunir lenguaje y música. Su dilema (que ninguna de sus hermanas ha tenido que enfrentar) es el de poner su disciplina en acto o hablar de ella. Pero Armonía no puede solamente hacer música sin discurrir sobre su naturaleza, pues debe efectuar su exposición en las bodas, y esta tiene que abarcar no solo la música performativa (audible), sino también la *mundana* y la *humana*, de las cuales solo se

puede dar cuenta mediante el discurso.¹⁷ Pero, por otra parte, ella tampoco puede hablar sin hacer música pues este poder performativo, que constituye su deber en la economía celestial, es lo que la coloca tan cerca de los dioses, tal como explica Júpiter (9.899): “*haec quippe et superum curas prae cunctis poterit permulcere, aethera cantibus numerisque laetificans*”. (“Ciertamente, ella por sobre todos podría atenuar las preocupaciones de los dioses, alegrando los cielos con cantos y ritmos.”).

Luego de que finaliza una pieza musical que acompaña su entrada y que parece emerger del escudo que porta, Armonía entona un himno (9.911): “*tunc egérsimon ineffabile virgo concludens ad Iovem reversa aliis modulis numerisque voce etiam associata sic coepit*” (“Luego la muchacha, al concluir su canción introductoria, imposible de expresar, se volvió hacia Júpiter y, uniendo su voz a una nueva melodía y metro, comenzó:”). Sabemos, entonces, que Armonía hace música en dos niveles: uno, el himnico, musical-discursivo; y otro nivel previo, del que no sabemos si incluye o no palabras, pero si las incluye, estas no pueden expresarse de manera discursiva: son *ineffabiles*. Lo único que se dice es que es que este *egérsimon* es más armonioso que ninguna otra música, que, en consecuencia, se llama al silencio (9.910: “*denique mox ingressa atque eiusdem orbis sonuere concentus: cuncta illa, quae dissona suavitas commendarat, velut mutescencia tacuerunt*”). La palabra *egérsimon*, empleada en las cadenas en los Prólogos para representar la obra literaria —según se analizó oportunamente— reaparece aquí como música, el

17 Marciano ofrece aquí una visión diferente de la posterior tripartición instaurada por Boecio (*De Institutione Musica*, 1-2) entre *musica mundana*, *musica humana* y música instrumental. Para Boecio, solo la *musica mundana* es digna de consideración teórica, dado que se trata de la categoría más próxima a los cielos. Para Marciano, en cambio, la música performativa (la que se toca o se canta) es la de mayor jerarquía, debido a su poder de conmover las almas de los dioses y comunicarse sin palabras; por eso, Armonía ocupa el último lugar en la procesión de las Artes.

símbolo más acertado de la unión con lo divino. Sin embargo, esta música que implica la unión es silenciada en la trama narrativa, ya que es una unión no-discursiva. *De nuptiis*, el *egésimon* que nos proponía Marciano al comienzo de la obra, es inexpresable como obra discursiva, dejándonos ante la paradoja final: la creación literaria que Marciano se proponía es, en tanto relato de una unión, imposible, justamente por ser inefable. Esto explica que la concreción definitiva de las bodas no forme parte de la trama narrativa, y que Marciano elija silenciarla.

En este marco, Armonía articula de manera clara las dos cadenas que se dibujan a lo largo de toda la obra, de acuerdo con mi propuesta de análisis: silencio, por un lado, y discurso, por otro. Incluso, Armonía cambia su modo de comunicación, y deja de cantar, al percibir que se espera de ella que hable (9.920): “*ac tunc virgo, cum artis praecepta a se expeti examinandae eruditionis intentione conspiceret, paulum melicis temperans exhortante quoque Delio Palladeque sic coepit:*” (“Y entonces la muchacha, cuando vio que esperaban las reglas de su arte con la intención de examinar su conocimiento, absteniéndose un poco de cantar, y con la exhortación del Delio y de Palas, así comenzó:”). La música tiene entonces los tres aspectos: el musical, el discursivo y el indecible y, por lo tanto, Armonía juega los papeles de ejecutante (*cantor*), de teórico (*musicus*), y de símbolo que actualiza la inexplicable y misteriosa música divina. En el primero, ella es el sujeto de lo enunciado; en la segunda, el sujeto de la enunciación. De esta manera, como señala Chang (1998: 550): “*Harmony’s experience raises the problem of language’s legitimacy, power and limits in representing music*”. Los distintos niveles que concentra la presentación de Armonía nos enfrentan al problema del lenguaje articulado, o sea el discurso, y la música como instancia superior a todo lenguaje. Su presentación va virando desde lo más

alto, ajeno al discurso, hasta lo más bajo, el discurso sobre la música, pasando por la *performance* musical.

Con respecto a esto, la muchacha explica que el aspecto discursivo de su presentación es excepcional, dado que, en circunstancias ordinarias, se le prohíbe hablar sobre los preceptos de su arte (*"in quibus artis praecepta edissertare prohibitum, cumn melodiam omnioni convenientem pulsibus modulorum machinae obeunti ipsa rapiditas et concinat et agnoscat"*, 9.921), ya que en el cielo la música de las esferas habla por sí misma. La excepción está dada por presencia de la novia, una mortal que ha llegado hasta aquí para desposarse con un dios, y que necesita entonces escuchar de manera discursiva las enseñanzas de Armonía (9.921): *"sed quoniam emersa terris virgo nuptura vanescentia intercapedinatae prolixitatis oblivia iam supero debet vigore discutere, iussa percurram, si prius ingratae mortalitatis commoda repetita recenseam."* ("pero dado que la muchacha que está por casarse, salida de la Tierra, debe disipar con celeste vigor el olvido evanescente del velo interpuesto, haré una rápida y global exposición de lo que se me pide, si es que primero me permiten revisar los beneficios devueltos al ingrato género humano.").

En este sentido, Filología sigue siendo una intrusa a pesar de haber sido deificada previamente, y en tanto representante del género humano, no puede desprenderse de sus necesidades discursivas. Al menos así lo ve Armonía, a pesar de que la primera consciente de que abandonará el mundo discursivo humano es Filología, quien, cuando recibe la noticia de que será inmortalizada, lamenta no poder seguir en contacto con los relatos de los hombres (2.100): *"Nam certe mythos, poeticae etiam diuersitatis delicias Milesias historiasque mortalium, postquam supera conscenderit, se penitus amissuram non cassa opinione formidat."* ("Pues ciertamente teme, y no es una conjetura vana, que una vez que haya ascendido al cielo, renunciará totalmente a las ficciones, también a las

diversidades de la poesía, a las delicias Milesias, y las historias de los mortales.”).

De alguna manera el cielo, en el que los discursos no se permiten, se encuentra aquí contaminado por la presencia “discursiva” de Filología. Así, la exposición de las disciplinas, que ha venido en ascenso hasta llegar al Arte que más puede acercarse a lo divino, retorna abruptamente al nivel discursivo cuando Armonía debe volver a hablar sobre los preceptos musicales, mostrando que el ascenso es limitado por estar atado al lenguaje, y de alguna manera es también cíclico, porque nos devuelve al estado terrenal del que nunca realmente habíamos escapado. El final del *quadrivium* vuelve al principio del *trivium*, forzándonos a reflexionar de nuevo sobre la lengua como último espacio al que arribamos, aunque de él hayamos partido.

Esto genera un interrogante más: ¿para quién o quiénes están pronunciando sus discursos las damas de honor de Filología? Dejando de lado la obvia respuesta extra textual “para los lectores”, concentrémonos en el marco de la economía narrativa de la obra para determinar quiénes pueden estar interesados en escuchar estas exposiciones. ¿Los dioses? En todo caso, no todos: Palas y Apolo son, de alguna manera, la fuente misma de estos saberes que se exponen, y no necesitan oírlos ni aprenderlos. Además, los dioses en general expresan su fastidio por los discursos. ¿Filología? Es, ciertamente, la destinataria del regalo de su prometido, pero ¿por qué necesitaría volver a escuchar saberes que ya conoce, y que ha tenido que desechar para ascender? Filología guarda silencio el resto de la ceremonia, y de la obra, pero no necesariamente porque esté escuchando con atención, sino tal vez porque ella misma se encuentra hastiada y desorientada por el rumbo que han tomado los acontecimientos.

Estamos sobre el final de la obra, y sabemos ya que no llegaremos a presenciar como lectores el final de las bodas ni

su consumación. La promesa de trascendencia que formula el *quadrivium* tampoco podrá cumplirse, dado que las Artes deben ser expresadas a través del lenguaje, y el lenguaje es limitado y débil. A diferencia de Boecio, Marciano pone a Armonía en último lugar, tal vez a causa de su habilidad no lingüística de alcanzar el alma de los dioses, algo que ninguna de las otras Artes posee. Sin embargo, al transformar la música en discurso, Marciano resitúa a Armonía en una condición humana. No hay trascendencia en el movimiento cíclico que nos devuelve al *trivium* una vez que hemos atravesado el *quadrivium*. El lenguaje nos retiene en nuestro espacio humano, lejano al Cielo y —como lo muestran los discursos de las Artes— tedioso, confuso, falaz y constante en la multiplicación de sí mismo. Si hubiese alguna vía para alcanzar la unión de lo divino y lo humano —como parece sugerirse en el relato del ascenso de Filología—, el lenguaje no sería más que un obstáculo en ese camino. Y Marciano parece estar muy consciente de ello.

Al resumir los elementos de esta larga sección protagonizada por las Artes Liberales, encontramos claramente dos cadenas principales en oposición y en conflicto:

Artes Liberales	Matrimonio y Placer
<p>Oposición al Matrimonio (<i>Casta Tritonia maritalem reprimat mentem</i>; <i>Pallas Athena</i>) a través del Discurso</p> <p>Discurso: <i>Tedium</i>, engaño (<i>fraude</i>), oscuridad y opacidad (<i>abstrusa, inextricabilia caligosa, caligare</i>), inadecuación, extensión, ruido (sobre todo en la exposición de Retórica)</p>	<p><i>Lex Hymeneia</i></p> <p>Placer: <i>Voluptas</i>, Venus, Cupido, Priapo, <i>mea mella</i>)</p> <p>Matrimonio: (<i>Juno Pronuba, tori, thalamo, maritalem... mentem, facibus... mercenibus</i>)</p> <p>Unión: <i>egérsimon</i> (unión mística y obra literaria), silencio (<i>ineffabile</i>)</p>

A partir de la antonimia entre las cadenas ‘Artes Liberales’ y ‘matrimonio’, y como oposición a la primera de ellas, surge entonces el espacio del silencio, de lo inefable, de todo

lo que habita en la margen opuesta al discurso, como las bodas, cuya consumación no es relatada. Así como el discurso es el verdadero obstáculo para la unión, el silencio parece ser la instancia en la que la unión es posible. En el polo del silencio, las alternativas al discurso son el cuerpo y sus placeres, con lo cual Marciano parece señalar en algún punto que, si hay unión, es únicamente posible a nivel corporal —como ya demostró, por otra parte, su predecesor Apuleyo— y no espiritual, y por lo tanto, no se trata de una unión trascendente ni duradera. Desde ya, dado que el silencio es inenarrable, Marciano deberá utilizar otros recursos narrativos que puedan dar cuenta de él, o al menos presentarlo, en el contexto de su universo discursivo.

Capítulo 4

La textualización del silencio en *De nuptiis*

*Oportuit quidem [...], hoc nostro quo nuper
regimur temporis cursu perenni potius studere
silentio et non dicendi studio...)*
Fulgencio, Aet. Mund. 129.1-7

Silencio

El espacio de unión y revelación es, por lo tanto, el reino del silencio. ¿Cómo representa Marciano la inefabilidad del silencio en su texto, que es por naturaleza un dispositivo discursivo? Mi hipótesis, ya parcialmente desarrollada, sostiene que Marciano consigue dicha representación a través de la suspensión de la parodia cuando se alude al silencio. La parodia, que predomina en la obra, coexiste con otros registros y, aunque sería arriesgado asegurar que el silencio es el *único* tema preponderante en todos los pasajes no paródicos, sí puede afirmarse que el silencio *siempre* elude la parodia y el ridículo. De alguna manera, y en clave metalingüística, Marciano parece decir que lo único que nos salva de la ridiculez y la falsedad del discurso es callar.

La plegaria de Filología

Un relevante indicio del lugar privilegiado del silencio dentro del universo de *De nuptiis* se encuentra en la última

plegaria que Filología hace en su ascenso hacia los cielos. Con anterioridad, Filología ya ha rezado dos veces, a Juno y luego al Sol (la primera emanación del Padre Desconocido, posiblemente comparable al *intellectus* neoplatónico 1.185-193).¹⁸ Pero esta tercera plegaria es diferente: al final de su camino, Filología se arrodilla y ora *en silencio* (2.200-208).¹⁹

*Ipsa quippe Philologia lectica desiliens, cum immensos
luminis campos aetheriaeque tranquillitatis verna conspiceret
ac nunc tot diversitates cerneret formasque decanorum,
tunc octoginta quattuor liturgos caelo miraretur adstare,
videretque praeterea fulgentes crebrorum siderum globos
et circularum alterna illigatione texturas, ipsam vero,
quae ambitum coercescunt ultimum, sphaeram miris raptibus
incitatam, polosque et axem ex caeli summitate vibratum
profundam transmeare terram atque ab ipso totam caeli
molem machinamque torqueri. Tanti operis tantaque
rationis patrem deumque non nesciens ab ipsa etiam deorum
notitia secessisse, quoniam extramundanas beatitudines eum
transcendisse cognoverat, empyrio quodam intellectualique
mundo gaudentem, iuxta ipsum extimi ambitus murum
annixa genibus ac tota mentis acie coartata, diu silentio
deprecatur, veterumque ritu vocabula quaedam voce*

18 Para un análisis estructural de las tres plegarias durante este viaje de ascenso de Filología, cfr. LeMoine (1972a).

19 Navarro Antolín (2016: 151, n. 554) ha notado ya las similitudes de este pasaje con Macrobio (*In Somn. Sc.* 1.15). Filología, desde la octava esfera —el cielo de las estrellas fijas—, observa la estructura astronómica del universo: los decanos, los 84 ministros, los cuerpos celestes y sus órbitas, los polos y el eje del cielo. Su viaje es similar al del Escipión ciceroniano, aunque hay una inversión del tópico, si consideramos lo fallido de la empresa de Filología. Por otro lado, uno de los subtextos de la sátira menipea es, como ya señala Relihan (1993), el mito platónico de Er —que subyace, a su vez, al episodio de Escipión—, el viaje de ascenso hasta la visión de lo trascendente. En *De nuptiis*, la inversión es clara, y lleva, por comparación, a percibir que no solamente Filología no consigue lo que busca, sino que el narrador no puede percibir la magnitud de lo que narra, dada su ineptitud y limitación.

mentis inclamans secundum dissona nationes, numeris varia, sono ignota, iugatis alteratisque litteris inspirata, veneraturque verbis intellectualis mundi praesules deos eorumque ministros sensibilis sphaerae potestatibus venerandos, universumque totum infinibilis patris profunditate coercitum, poscitque quosdam tres deos aliosque diei noctisque septem radiatos. quandam etiam fontanam virginem deprecatur, secundum Platonis quoque mysteria ἅπαξ καὶ δις ἐπέκεινα potestates. Hic diutissime florem ignis atque illam existentem ex non existentibus veritatem toto pectore deprecata, tum visa se cernere apotheosin sacraque meruisse. Quippe quidam candores lactei fluminis tractim stellis efflamantibus defluebant.

(“Ciertamente, la propia Filología desciende de la letra de un salto, contempla los extensos campos de luz y la primavera de etérea paz, y ya observa las variedades y formas de los decanos, ya admira los ochenta y cuatro ministros [servidores de los decanos] que están fijos en el cielo, y ve además las esferas brillantes de las numerosas estrellas y las tramas de los círculos de vínculo variable, e incluso la esfera misma que contiene el último cielo, movida con rapidez por maravillosos impulsos, y los polos y el eje que, agitado desde la cúspide del cielo, atraviesa la profundidad de la Tierra y hace rotar toda la mole y fábrica del cielo a partir de sí mismo. No ignorando que el padre y dios de tan grande obra y tan grande sistema se había sustraído hasta al conocimiento mismo de los propios dioses, puesto que sabía que él trascendía las beatitudes ultramundanas, y gozaba de un mundo empíreo e inteligible, Filología, arrodillándose justo al lado del muro del cielo más extremo, y concentrando toda la agudeza de su mente, profiere una larga plegaria en

silencio, y exclamando con la voz de la mente, conforme al ritual de los antiguos, ciertos vocablos, diferentes según los distintos pueblos, de cifras diversas, de sonidos desconocidos, pronunciados combinando y alterando letras, no solo venera, con sus palabras, a los dioses que presiden el mundo inteligible y a sus ministros, a los cuales las potestades de la esfera sensible deben respeto, y al universo entero, contenido por el abismo del padre infinito, sino que implora a ciertos tres dioses y a otros que brillan los siete días y noches. Suplica también a cierta fuente virgen, y también, siguiendo los misterios de Platón, a las potestades ‘una y dos veces más allá’. Entonces, tras haber rogado larguísimo tiempo, con todo su corazón, a la flor del fuego y a aquella verdad existente a partir de lo no existente, entonces le pareció ver que había ganado la apoteosis y la consagración: como si una blancura de un río como de leche fluyera lentamente entre las llameantes estrellas.”).

Este largo párrafo contiene varias cadenas semánticas relacionadas con procesos verbales que me interesa analizar. Hay dos cadenas principales en la primera sección (desde el inicio hasta *“torqueri”*), que consisten en verbos de movimiento y verbos de contemplación. La primera cadena (*“desiliens”*; *“coercet”*; *“raptibus incitatum”*; *“vibratum”*; *“transmeare”*; *“coercitum”*; así como *“defluebant”* al final del párrafo) predomina en la primera sección y, mayormente, describe el movimiento armónico del Universo. La primera acción (*“desiliens”*) es la única que se atribuye a Filología, quien en esta sección solamente contempla (*“conspiceret”*; *“miraretur”*; *“videreat”*). Estos procesos verbales se conectan con otras cadenas nominales relacionadas con la idea de ‘brillar’ (*“luminis”*; *“fulgentes”*) y con ‘cuerpos celestiales’

(“*siderum globos et circularum*”; “*sphaeram*”; “*molem*”; “*stellis*”). Toda esta descripción abunda en palabras relativas a la armonía y el silencio de la escena. Es notable que Marciano no menciona aquí la música de las esferas, referencia que podríamos esperar, dado que sí se alude a que los planetas se mueven y, de hecho, el autor ha mencionado el tópico previamente en 1.11-12 (volveremos sobre este asunto). Como sabemos, los humanos —excepto tal vez aquellos de especial virtud, como Pitágoras— no pueden oír la música de las esferas.²⁰ Posiblemente, Marciano evita mencionarla en este punto para enfatizar la idea de *silencio* absoluto.

En la segunda sección (desde “*tanti operis*” hasta el fin del párrafo) encontramos, respecto de Filología, cadenas verbales relativas a ‘conocer’ (“*non nesciens*”; “*cognoverat*”), y sobre todo, a ‘adorar’ y ‘orar’ (“*deprecatur*”; “*venerator*”; “*venerandos*”; “*deprecatur*”; “*poscit*”; “*deprecate*”). Filología ora en silencio (“*silentio*”; “*voce mentis inclamans*”) a deidades que

20 La invención de la doctrina de la música de las esferas se atribuye a Pitágoras, transmitida en fuentes posteriores (Platón, Aristóteles, Arquitas de Tarento, Filolao, Claudio Ptolomeo, Aristides Quintiliano, Diógenes Laercio, Jámblico y Porfirio). Los antecedentes escritos más sistemáticos se encuentran en *Timeo* y *Republica* de Platón. En el primero se describe la creación del mundo por el demiurgo, pero recién en *Republica* se suma la idea de que los cielos suenan, justamente en el mito de Er. El tópico es retomado en Cicerón, donde la alegoría de la música de las esferas funciona como promesa de una reconciliación absoluta del hombre con el cosmos en la otra vida. Además de los *Commentarii* de Macrobio (quien en el libro segundo desliza la idea de que no escuchamos la música de las esferas porque el ruido terrenal nos abruma, pero que su música suena de fondo como ocurre con el agua de las cataratas), también Boecio en el Proemio a la *Consolatio Philosophiae* señala “*Musicam naturaliter nobis esse coniunctam*”, con lo cual se sitúa en una perspectiva platónico-pitagórica, y a su vez recupera la exposición sobre la música de las esferas y propone una tripartición de la música en *mundana*, *instrumentalis* y *humana* que será la base de los tratados musicales medievales. La Edad Media conoció la teoría a través de la traducción y comentario de Calcidio al *Timeo*, y a través de otros escritores, como Boecio, Isidoro de Sevilla y, por supuesto, Macrobio y Marciano Capela. La teoría de la música de las esferas continúa siendo objeto de interés y reflexión hasta bien entrada la modernidad, tanto por entusiastas, como por detractores. Sobre este tópico de la *harmonia mundi*, sus derivaciones y sus proyecciones modernas, cfr. Dreyer (2003).

conoce (“*non nesciens*”), algunas de las cuales pertenecen al mundo terrenal de los sentidos (“*praesules deos eorumque ministros*”; “*potestatibus*”) y otras son deidades superiores, a las que Filología reconoce como creadoras de todo lo que contempla (“*tres deos aliosque*”; “*fontanam virginem*”; “*potestates ἀπαξ και δις ἐπέκεινα*”).²¹ Estas cadenas son análogas y sinónimas, pero operan en dos niveles ontológicos diferentes, fijados por la presencia de otras dos cadenas: la del ‘Universo’ y la de una ‘Instancia Superior’. En la primera (‘Universo’), encontramos “*totam caeli molem*” y “*tanti operis tantaeque rationis*”, mientras que en la segunda (‘Instancia Superior’), encontramos “*extramundanas beatitudines*”. En medio, Filología contempla la instancia inferior, pero puede retornar al espacio trascendente (“*extimi ambitu murum*”; “*veritatem existentem ex non existentibus*”). El Padre Desconocido, creador de la *machina universalis*, está por encima de todo — separado incluso de los dioses, como advierte Filología (“*secessisse ab ipsa notitia deorum*”)— y lo abarca todo (“*empyrio quodam intellectualique mundo gaudentem*”).

También encontramos aquí una cadena semántica en la cual predomina el silencio (“*silentio*”), que se articula a través de varios términos discursivos, alcanzados todos por el silencio inicial que se proyecta como una presencia constante a lo largo del resto del pasaje. Así, estos términos se producen “*voce mentis*”, y establecen un lenguaje virtual paralelo que, dada su condición no-discursiva, no es audible o inteligible por los humanos. Incluso, cada término relativo a la idea de ‘lenguaje’ es tratado por medio del extrañamiento o la alienación: las palabras resultan desconocidas, se alteran las letras y los sonidos se mezclan. De ello resulta

21 Se ha reconocido a los oráculos caldeos como la fuente filosófica principal de este pasaje, pero, dado que Marciano habla de “*Platonis mysteria*”, es posible que su mención se base en alguna fuente platónica, tal vez un comentario porfiriano.

un lenguaje incomprensible: “*secundum dissona nationes*”, “*ritu vocabula*”; “*numeris varia*”; “*sono ignota*”; “*iugatis alteratis litteratis inspirata*”. Al final de esta cadena encontramos “*verbis*”, término que engloba a todos los elementos previos, y se enlaza con el “*voce mentis*” ya mencionado.

Con este silencioso acto, Filología alcanza la meta final: la apoteosis. Así lo muestra el clímax del párrafo, al fundir varias cadenas (movimiento-contemplación-trascendencia) en una única cláusula: “*tum visa se cernere apotheosin sacraque meruisse*”, que se relaciona por sinonimia con el anterior “*illam existentem ex non existentibus veritatem toto pectore deprecata*”.

Plegaria silenciosa de Filología			
Oración	Conocimiento	Contemplación	Movimiento
deprecatur veneratur venerandos deprecatur poscit deprecata	non nesciens cognoverat	conspiceret mira- retur videat luminis fulgentes	desiliens coercet raptibus incitatum vibratum trans- meare coercitum defluebant
Silencio <i>silentio, voce mentis inclamans</i> = ‘Extrañamiento’ del lenguaje <i>secundum dissona nationes, ritu vocabula, numeris varia, sono ignota, iugatis alteratis litteratis inspirata</i>			
Deidades Mundo de los sentidos: <i>praesules deos eorumque ministros, potestatibus, totam caeli molem, tanti operis tantaeque rationis</i> Mundo Superior: <i>tres deos aliosque, fontanam virginem, potestates ἀνάξ και δις ἐνέκεινα, extramundanas beatitudines</i>			
Clímax: trascendencia <i>tum visa se cernere apotheosin sacraque meruisse= illam existentem ex non existentibus veritatem toto pectore deprecata</i>			

El falso Cielo

Los espacios y los actores ya están definidos. Filología ha recibido la revelación y ahora debe seguir su camino hacia el Cielo, sitio en el que —suponemos— se llevará adelante la ceremonia de bodas. ¿Pero qué tipo de espacio es este? En rigor, es el escenario de su ceremonia de bodas, transformado finalmente en un recinto escolar y erudito en el que discurren las Artes. No se parece a esa porción trascendente del universo que observa Er antes de resucitar, ni a lo que presencia Escipión, guiado por su abuelo durante su sueño oracular; ni tampoco se asemeja al espacio celeste que Filología acaba de vislumbrar como respuesta a su plegaria.

Al respecto, Relihan (1987) propone la existencia de dos cielos en *De Nuptiis*: un Cielo verdadero, que es el que Filología percibe a través de su experiencia mística, luego de haber vomitado toda la sabiduría terrena y de haber orado al Padre Desconocido; y un Cielo falso que se identifica con el Cielo Olímpico, el Cielo de Homero y de la sátira menipea, como lo muestran Séneca y Luciano. Este es el espacio en el que se desarrollarán las bodas. A partir de esta distinción, Relihan ha observado con sagacidad que lo curioso de este episodio es el contraste entre la revelación que le ha sido concedida a Filología y lo que ella hace inmediatamente después. A pesar de que ha recibido, gracias a su plegaria silenciosa, un atisbo del Cielo verdadero, Filología toma un desvío e ingresa al tradicional Cielo Olímpico, donde su prometido aparecerá pronto (2.208): “*Laetabunda igitur gratesque testate iter in Galaxium flectit, ubi senatum deum a Iove noverat congregatum*” (“Así pues, con gran alegría dio las gracias y se desvió hacia la Vía Láctea, donde sabía que Júpiter había congregado al Senado de los dioses.”).

Paradójicamente, no bien ingresa en este Cielo festivo, Filología se ve obligada a escuchar las exposiciones de las

Artes Liberales, cuyo saber tuvo que vomitar previamente en forma de libros como condición para poder ascender (2.135 y 136).²² A modo de parodia del Er platónico y del Escipión ciceroniano, la visión de la verdad eterna llega aquí antes de alcanzar el conocimiento que la hace inteligible; es decir, la visión ocurre primero, y el discurrir de los saberes, después. Podríamos añadir que este conocimiento, en el caso de *De nuptiis*, no es ni siquiera lo que posibilita el ascenso; antes bien, es un obstáculo, dado que en el Cielo falso, los discursos de las Artes demoran el transcurso de las bodas hasta el punto en el que su culminación queda excluida de la propia obra literaria que las narra.²³ También podemos notar que los dioses de la Asamblea (*senatum deum*) son los mismos que Filología, en el párrafo anterior, reconoce como pertenecientes al mundo “inferior”, ajenos a la visión trascendente (*patrem [...] non nesciens ab ipsa etiam deorum notitia secessisse*). Aquí aparece de nuevo la cadena del “conocimiento” (*noverat*). Filología sabe, por lo tanto, hacia dónde se dirige: conoce la diferencia entre ambos cielos y, no obstante, toma su decisión. Pero ¿tiene elección, realmente? ¿Cuál sería la alternativa? ¿Cuál es, en definitiva, la función de esta visión que promete solo para decepcionar?

22 *De nuptiis*, 2. 135, 136: “et cum dicto leniter dextra cordis eius pulsum pectusque pertractat ac nescioqua intima plenitudine distentam magno cum turgore respiciens, ‘ni haec’ inquit ‘quibus plenum pectus geris. Coactissima egestione vomueris forasque diffuderis, immortalitatis sedem nullatenus obtinebis’, at illa omni nisu magnaue vi quicquid intra pectus persenserat evomebat. Tunc vero illa nausea ac vomitio laborata in omnigenum copias convertitur litterarum. Cernere erat, qui libri quantaue volumina, quot linguarum opera ex ore virginis diffuebant”.

23 Sin embargo, Relihan (1987) aún considera a *De nuptiis* como una obra “didáctica”, en el sentido de que nos previene contra el falso conocimiento. Si bien este valor es atendible, ello no significa que la obra haya sido concebida como texto didáctico, sino que también parece responder a una intención crítica. En mi opinión, este episodio funciona, sobre todo, como contraparte del saber escolar y discursivo del cielo Olímpico. De esta forma, Marciano nos muestra que hay algo más, pero es inenarrable.

En principio, y si situamos la visión de Filología en el contexto neoplatónico de ascenso del alma y contemplación de lo Uno, es de esperar que la visión que experimenta la novia sea breve, y que implique un regreso. Sin embargo, Filología no vuelve al ámbito terrestre del cual partió, sino que se desvía, y termina arribando a un lugar alternativo al Cielo verdadero que acaba de contemplar. Este lugar alternativo (el “Cielo falso” u “Olímpico”) es un espacio mimético que remeda las apariencias terrenales, y donde lo que prima, para aburrimiento y crítica de todos los presentes, es el discurso. Aún más grave, son los discursos los que retrasan el cumplimiento de la boda, que parecía ya inminente luego del ascenso de la novia. Es cierto que podemos suponer que Mercurio y Filología van a unirse al final, pero nunca podremos estar seguros, puesto que la totalidad de la boda, en realidad, nunca aparece en el texto: es *ineffabile*. En este punto, lo relevante es que el matrimonio no se narra; *no puede* ser narrado, de acuerdo con las reglas del universo literario marcianesco. Al igual que la plegaria de Filología, debe permanecer en el reino del silencio. No hay unión trascendental si el protagonista es el discurso. Por otro lado, lo único que se nos presenta es el falso Cielo; pero como hemos visto —sobre todo en la presentación de las Artes Liberales— y veremos a continuación, está lleno de charlatanes y fárragos que explícitamente *impiden* la unión.

Los filósofos-perros

Observemos ahora a los filósofos, presentes en la asamblea nupcial, dada su condición de inmortales. Si el filósofo es la figura humana que reúne y supera el cúmulo de saberes necesarios para el ascenso y el encuentro con lo divino, resulta interesante analizar qué ocurre con sus discursos en

el ámbito del cielo Olímpico, en el cual los encontramos. Para empezar, no se los caracteriza de manera muy halagüeña, como bien lo muestra este pasaje, en el que la presentación de discurso y silencio como polos valorados de manera opuesta es más que evidente (2.212-213):

*Linum, Homerum Mantuanumque vatem redimitos canentesque conspiceres. Orpheum atque Aristoxenum fidibus personantes. Platonem Archimedenque sphaeras aureas devolventes. Ardebat Heracliutus, udus Thales, circumfusus atomis Democritus videbatur; Samius Pythagoras caelestes quosdam numeros replicabat. Aristoteles per caeli quoque culmina Entelechiam scrupulosius requirebat, Epicurus vero mixtas violis rosas et totas apportabat illecebras voluptatum. Zeno ducebat feminam providentem, Arcesilas collum intuens columbinum, multusque praeterea palliatorum populus studiis discrepantibus dissonabat. qui quidem, omnes inter Musarum carmina concinentum audiri, licet perstreperent, nullo potuere rabulato.*²⁴

(“Habráis podido ver a Lino, a Homero y al poeta mantuano cantando coronados. A Orfeo y a Aristoxeno tocando la flauta. A Platón y a Arquímedes haciendo girar esferas de oro. Heráclito ardía; Tales estaba mojado, Demócrito parecía estar rodeado de átomos; Pitágoras de Samos repetía algunos números celestes. Aristóteles, por otro lado, buscaba muy escrupuloso a Entelequia a través de las profundidades del cielo, Epicuro en cambio llevaba rosas mezcladas

24 Las caracterizaciones de los filósofos son bastante claras: Heráclito creía que todo se derivaba del fuego; Tales, del agua; Demócrito, de los átomos; Pitágoras, de los números. Aristóteles enfatiza la diferencia entre acto (*entelecheia*) y potencia. Epicuro enseñaba que el placer era el bien supremo y el principio rector de la conducta. La creencia en un ‘paraíso de los intelectuales’ era común desde el siglo IV d. C. (cfr. Stahl [1971: 62, n. 151]).

con violetas y todas las seducciones de los placeres. Zenón conducía a una dama providente, Arcesilao estaba examinando el cuello de una paloma, y mientras tanto, una multitud de personas vestidas con el palio estaba ocupada en producir diferentes músicas. Todos ellos, sin embargo, aunque gritaban fortísimo, no lograban hacerse oír de ninguna manera con su ladrido rabioso por sobre el canto de las musas que armonizaban entre sí.”).

Además de esta caricatura de los filósofos —es interesante notar que los poetas y los músicos no son ridiculizados aquí con tanto énfasis—, me interesa la cadena semántica que alude al discurso (“*dissonabat*”; “*discrepantibus*”; “*perstreperant*”; “*nullo rabulato*”; “*auditi [...] potuere*”) y compara el hablar de los filósofos con el ladrido de los perros. Esta imagen está presente en otros pasajes de *De nuptiis*, siempre referida o al discurso en general, o al propio Marciano y a sus habilidades discursivas (como se ve claramente en el Epílogo y en la discusión al inicio del *quadrivium*). En este caso, el ladrido se opone a “*Musarum carmina concinentium*”. La música de las esferas (representada aquí por el canto de las Musas) es un sonido armonioso que los humanos no pueden percibir y que, sin embargo, prevalece sobre los frenéticos ladridos de los filósofos. El discurso falla como medio de comunicación, incluso entre estos virtuosos hombres que se han ganado la inmortalidad a través de la práctica filosófica.²⁵

Así, los filósofos no entienden ni escuchan. Los discursos que profieren quedan, en este espacio semi-celeste, expuestos como balbuceos y ladridos, y desenmascarados

25 Para algunos comentaristas medievales, como Remigio de Auxerre, este “malentendido” entre filósofos estaba relacionado con las diferentes teorías que cada uno sostenía acerca de la realidad.

como promesas vacías de sabiduría ya que no conducen al saber, ni al diálogo ni, mucho menos, al silencio revelador y trascendente.

Filosofía mensajera

Filosofía es un personaje secundario en *De nuptiis* y es tratada de manera casi tan poco sentadora como sus discípulos. En su primera aparición, hacia el final del libro primero, Filosofía carga con el deber de promulgar la voluntad de Júpiter, a través de la publicación de un *decretum* sancionado por el Senado Celeste (1.94- 96):

*Sed postquam Iuppiter finem loquendi fecit, omnis deorum senatus in suffragium concitatur, acclamantque cuncti fieri protinus oportere, adiciuntque sententiae Ioviali, ut deinceps mortales, quos vitae insignis elatio et maximum culmen meritorum ingentium in appetitum caelitem propositumque sidererae cupiditatis extulerit, in deorum numerum cooptentur. Ac mox inter alios, quos aut Nilus dabat aut Thebae, Aeneas, Romulus aliique, quos postea astris doctrinae nomen inseruit, designati caelites nominentur, ut post membra corporea deorum fierent curiales. His quoque anuente Iove iubetur quaedam gravis insignisque femina, quae Philosophia dicebatur, hoc superi senatus consultum aeneis incisum tabulis per urbis et compita publicare.*²⁶

26 Señala Navarro Antolín (2016: 78) que el término "*designati*" parece aludir a los magistrados romanos en el período que media entre su elección y la toma efectiva del cargo. Así, estos "*designati caelites*", tras su muerte, tienen su sede, como *beati*, entre el Sol y la Luna, pero por la excelencia de sus méritos pueden superar el cielo del Sol (2.155: "*hic post membrorum nexum degunt animae puriores, quae plerumque, si meritorum excellentia subvehantur, etiam circulum Solis ac flammantia saepta transiliunt*"). Al final de su ascenso al cielo, reciben a Filología en la Vía Láctea las "*animae beatorum veterum quae iam caeli templa meruerant*" (2.211).

(“Pero luego de que Júpiter puso fin a su discurso, el Senado completo de los dioses se apresuró a votar y todos juntos aclaman que es conveniente que [las bodas] se realicen de inmediato, y agregan, a la decisión de Júpiter, que de ahí en adelante los mortales a los que la grandeza insigne de su vida y la cumbre suprema de sus enormes méritos los hubieran elevado hasta desear el cielo y a proponérseles como ciudadanos del cielo, sean sumados al número de los dioses, y que enseguida entre otros a los cuales el Nilo o Tebas daban, Eneas, Rómulo y otros a los que el renombre de su doctrina colocó entre las estrellas, sean nombrados celestes ‘designados’ para que, luego de su vida corpórea, se convirtieran en senadores de los dioses. Al asentir Júpiter también a estas propuestas, se le ordenó a cierta mujer seria y distinguida, que llamaban ‘Filosofía’, publicar este decreto del Senado celeste, grabado en tablas de bronce, a través de ciudades y cruces de caminos.”).

Las cadenas semánticas que me interesan en este pasaje tienen que ver con la delimitación de los espacios, los actores y los procesos verbales de ascenso. En todos los casos, la presencia del discurso como tema central ayuda a la demarcación. El discurso es protagonista, sin duda, en el espacio Olímpico: Júpiter discurre y ordena (*“finem loquendi fecit”*, *“iubetur”*), los dioses votan y aclaman (*“in suffragium concitatur”*, *“acclamantque”*). El espacio terreno aparece representado al final (*“per urbis et compita”*) y la mediadora es Filosofía, que, en silencio, es portadora del discurso escrito que la legitima como canal de ascenso.

Puede sorprendernos que Filosofía ocupe semejante lugar en el universo de Marciano: tal como se la describe, parece desempeñar con exactitud las funciones del *praecus*,

una ocupación de libertos, indigna de tan alta señora, y aún más inadecuada visto el contexto neoplatónico que subyace a *De nuptiis*. Esta sujeción a la Ley que padece Filosofía recuerda al siguiente pasaje de Cicerón (*De oratore*, 1.43-44):

*Duodecim Tabulis contineri videbit; sive quem ista praepotens et gloriosa philosophia delectat, dicam audacius, hosce habebit fontes omnium disputationum suarum, qui iure civili et legibus continentur. [...] Fremant omnes licet; dicam quod sentio: bibliothecas mehercule omnium philosophorum unus mihi videtur Duodecim Tabularum libellus, si quis legum fontes et capita viderit.*²⁷

(“Verá que todo esto está contenido en las Doce Tablas, donde se describen todos los intereses y la organización entera del Estado. Si es amante de la prepotente y arrogante Filosofía —hablaré sin tapujos—, tendrá allí las bases para todas sus discusiones, dado que estas bases derivan de la ley común y de las leyes. [...] Aunque todo el mundo se queje, yo diré mi opinión: me parece que si alguien mira los orígenes y las bases de las leyes, el librito de las Doce Tablas por sí mismo supera las bibliotecas de todos los filósofos.”).

Según Cicerón, Filosofía es “*praepotens et gloriosa*” y, por ello, debería subordinarse al estudio (servicio) de la Ley. Esta demanda se ve realizada de manera caricaturesca en *De nuptiis*. La referencia inmediatamente posterior que Cicerón hace a Ulises y a su deseo de retornar al terruño

27 Sigo la edición de Rackham y Sutton (1942) y la traducción es mía. Es muy probable que Marciano haya tomado esta idea de Cicerón, autor que le era muy familiar, como puede verse en el Libro quinto, dedicado a la Retórica. Aunque no hay evidencia suficiente para vincular ambos pasajes a través de una relación intertextual precisa, al estar las mismas ideas presentes en ambos textos, el pasaje de Marciano adquiere un claro tono paródico.

—deseo más poderoso aún que el de ganar la inmortalidad (“*ut ‘Ithacam illam in asperrimis saxulis, tanquam nidulum, affixam,’ sapientissimus vir immortalitati anteponeret;*”)— es análoga a la mención que hace Júpiter en *De nuptiis* de ciertos varones ilustres (Eneas y Rómulo, mencionados más adelante, en 2.158) quienes, al igual que Ulises, han ganado la inmortalidad a causa de los *officia* que han prestado a su patria y no, por cierto, a través de la práctica filosófica.²⁸

Se ha notado con acierto que, en esta sección de *De nuptiis*, la representación del Senado Celestial es análoga al Senado romano en tiempos de la República.²⁹ La presencia del discurso como manifestación categórica y pública es fundamental en esta caracterización (“*loquendi*”; “*acclamant*”; “*publicare*”). Por lo visto, los senadores romanos y los miembros del Senado Celestial tienen eso en común, además de la promulgación de leyes, de manera que la referencia a Cicerón no parece estar fuera de lugar como modo de darle a esta descripción la *auctoritas* del orador. Pero resulta bastante inapropiado, casi al borde del ridículo, presentar a Filosofía como esclava de una Asamblea que, en tiempos de Marciano, también traería sin duda a la memoria el decadente Senado tardorromano. ¿A esta situación miserable queda reducida Filosofía en una obra cuyo tema principal es, supuestamente, el conocimiento y las posibilidades de ascenso, la famosa “salvación por la cultura” a la que alude Marrou en el contexto del Tardoantiguo?³⁰ La ironía final

28 Es interesante que Marciano no nombre aquí a filósofos divinizados, sino a estadistas, una variante muy romanizada del conocido tópico de la divinización de los héroes, previamente desarrollado por Cicerón (*Somnium Scipionis* 3.13), y explotado, a su vez, por Macrobio en su *Comentario* al texto ciceroniano.

29 Sobre este punto, *cfr.*, entre otros, Navarro Antolín (2016) y Ramelli (2001).

30 La *paideia*, por estos motivos, adquiere un cariz casi religioso, y resulta un punto firme al cual asirse en momentos de crisis y conflicto; la “salvación por la *paideia*” que propone Marrou (1948) es lo que une a los paganos cultos de los últimos tiempos de oposición al cristianismo,

es que gracias a Filosofía, la esclava, los hombres pueden reunirse con los dioses (Júpiter menciona “*doctrinae nomen*” como motivo posible de ascenso a la inmortalidad). Sin embargo, ni Eneas ni Rómulo ganaron la inmortalidad de este modo, ni tampoco ascendieron al cielo por medio de Filosofía los personajes que son mencionados a continuación, puesto que son semidioses y *daimones*. Tenemos, eso sí, una lista de filósofos que han conseguido debidamente el ingreso al cielo a través de la práctica de la sabiduría y la ciencia (“*nomen doctrinae*”), pero hemos visto ya la manera tan poco amable en la que se los representa.

La parodia continúa en las otras dos apariciones de Filosofía. En el libro segundo, cuando Filología se prepara para su ascenso y boda, Filosofía, descrita casi en los mismos términos que en el pasaje ya citado, es la encargada de guiar a la novia en el inicio de su camino (2.131):

Post has ingressa quaedam gravis crinitaque femina et ex eo, quod per ipsam Iuppiter ascensum cunctis in supera tribuerit, admodum gloriosa. quam cum virgo conspiceret, ad eam omni studio affectuque concurrit; quippe quadam fiducia compertorum ipsa eidem scandendum caelum fuerat augurata et nunc ad eam in nuptias corrogandam ab ipso transmissa Maiugena.

y Marciano parece retomar esta idea para subvertirla. Por otro lado, hay que recordar que, si bien se encuentra influenciada por el neoplatonismo romano de la época, la presentación de Marciano no es el reflejo de la práctica escolar de su tiempo, ya que, como señala Hadot (1984), el neoplatonismo tardoantiguo elaboró la idea de ciclo de ciencias, pero no un plan concreto de estudio sobre ellas; eso será tarea de los hombres medievales. Sobre esta base, la *paideia* es sinónimo de cultura, es el estado en el que han florecido las virtudes del hombre y su espíritu se halla plenamente desarrollado. La identidad está profundamente relacionada con este objetivo de ser moldeados de acuerdo con un mismo modelo humano, un mismo modelo de cultura; y fundamentalmente esta unidad identitaria es posible a partir de una educación común que refleje estos ideales humanitarios.

(“Después de ellas, entró una mujer seria y de larga cabellera y muy orgullosa por el hecho de que, a través de ella, Júpiter hubiera concedido a todos ascender hacia las regiones superiores. Cuando la muchacha la vio, corrió hacia ella con todo su entusiasmo y afecto, pues aquella, con la confianza de los que saben con certeza, le había augurado que ascendería al cielo y ahora le había sido enviada por el mismísimo hijo de Maya para pedirle matrimonio.”).

Filosofía es, en este pasaje, la que ‘sabe con certeza’ (“*quippe quadam fiducia compertorum*”), aunque a esta altura podemos dudar del estatus de verdad de este saber. Su carácter de mediadora se acentúa. Aquí es claro que Júpiter garantiza “*per ipsam*” la entrada de los sabios al Cielo (de paso, así lo leyó también Eriúgena: “*nemo intrat in caelum nisi per philosophiam*”). Además, Filosofía parece ahora estar orgullosa de su rol (“*gloriosa*”, como dice Cicerón), a pesar de que es retratada aquí como mensajera del mensajero de los dioses (Mercurio), lo que coloca su labor en un escalón aún más bajo. En ese contexto, su orgullo se ve bastante ridículo. Y sin embargo, en una obra donde en verdad *no ocurre nada*, Filosofía es guía literal y metafórica de las únicas dos acciones que sí tienen lugar: el ascenso y la deificación de Filología. ¿Cuál es, entonces, su estatus? En definitiva, Filosofía es la guía fatua en un camino que no lleva hacia ninguna parte; o peor, que desemboca en un espacio falso, mimético. Cuando Filología ingresa en el Cielo Olímpico, Filosofía está también allí, en ese mundo cíclico y no-trascendente, ya que se mueve en círculos entre el reino de lo humano y el reino de los dioses, yendo y viniendo con mensajes y encargos, incapaz de trascender ese circuito.

Podemos observar también un último detalle en un pasaje ya analizado, ubicado en el libro sexto, al inicio del

quadrivium, cuando Filosofía y Paideía preceden la entrada de Geometría. Aquí, Filosofía no solo es rebajada nuevamente a doncella de Geometría, sino que ni siquiera es reconocida por Marciano, lo que muestra no solo la ignorancia e ineptitud del narrador, sino también la insignificancia de esta solemne dama.

El Cielo verdadero y la *harmonia mundi*

A diferencia del anterior, el Cielo verdadero, aquel donde podemos contemplar los secretos del Universo e inferir la existencia de un creador superior, se halla libre de discurso. Es un espacio silencioso, en el que predominan la contemplación y la ausencia del lenguaje como enunciado, como ya hemos visto en el análisis de las cadenas semánticas que caracterizan la plegaria silenciosa de Filología.

Una representación menos extrema de este silencio divino se observa en el falso Cielo, en el que, por encima de los ladridos de los filósofos, se escucha la música de las esferas. Incapaces de reconocerlo como posible camino de ascenso, los filósofos no procuran oír este sonido vedado a los humanos, sino que buscan taparlo con sus ladridos. Este famoso tópico de la *harmonia mundi* aparece ya en otro pasaje de *De nuptiis* (1.11-12), representado alegóricamente en esta ocasión por un pacífico bosque que gime con el viento. Así lo atestiguan Mercurio y Virtud, quienes han ido allí en busca de Apolo:

*Inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus nemorum
etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico
quodam crepitabat appulsu. Nam eminentiora prolixarum
arborum culmina perindeque distenta acuto sonitu
resultabant, quicquid vero terrae confine ac propinquum*

*ramis acclinibus fuerat, gravitas rauca quatiebat. At media ratis per annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquiteritiis, sesquioctavis etiam sine discretione iuncturis, licet intervenirent limmata, concinebant.*³¹ *Ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret. Quod quidem exponente Cyllenio Virtus edidicit etiam in caelo orbes parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. Nec mirum quod Apollinis silva ita rata modificatione congrueret, cum caeli quoque orbes idem Delius moduletur in sole.*

(“En medio de este asombroso espectáculo y de los cursos de las Fortunas, también susurrando las brisas de los bosques, crepitaba una modulación sonora con cierto efecto melodioso. Pues las puntas más sobresalientes de los árboles más altos, tensadas, resultaban en un sonido agudo, pero en cambio todo lo que, con las ramas vencidas, estaba cercano y próximo al suelo, lo agitaba un sonido grave y ronco. Las partes a media altura, en cambio, regulados por agregación los sonidos bajos, resonaban en consonancia según la proporción doble (1/2), y la sesquiáltera (3/2), también la sesquitercia (4/3), e incluso la sesquioctava (9/8), sin separación, aunque intervengan los semitonos. Sucedió así que aquel bosque, acordando las modulaciones, hacía resonar cualquier armonía y el canto de los dioses. Mientras el Cilenio explicaba esto, Virtud aprendió que también en el cielo las esferas, a partir de una proporción igual, o emiten acordes, o acuerdan los

31 Estos son, por supuesto, los intervalos musicales (*symphoniae*): octava (*diapason*), quinta (*diapente* / *hemiola*), cuarta (*diatessaron* / *epitrito*). Marciano emplea aquí los nombres latinos, pero más adelante utiliza los nombres griegos (9.933- 34, 953).

sonidos, y que no era cosa sorprendente que el bosque de Apolo concordara con una razón tan perfecta puesto que el mismo Delio, en Sol, también modula las esferas celestes.”).

Aquí, la cadena semántica principal, consistente en términos relacionados con el sonido (tanto procesos verbales como términos nominales: “*susurrantibus*”; “*canora modulation*”; “*melico*”; “*crepitabat*”; “*acuto sonitu*”; “*gravitas rauca*”; “*quatiebat*”; “*concinebant*”; “*harmonium*”; “*superumque carmen modulationum congruentia*”; “*personarent*”) se halla fuertemente caracterizada por la armonía, que está presente casi en todos los términos de la cadena. Es notable el contraste con el ruido “metálico” que hemos visto que se le atribuía a Retórica en su épica introducción, uno de los momentos más sonoros del ciclo de las Artes. Aquí las proporciones armónicas son dotadas de sus nombres técnicos (“*sesquialteris*”; “*sequitertiis*”; “*sesquiocavis*”). La analogía con la música de las esferas es explicada de forma manifiesta por Mercurio: “*Cyllenio Virtus edidicit etiam in caelo orbes parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire*”, y queda claro entonces el significado de este bosque mágico. Tenemos aquí un sonido, pero armonioso, divino y de percepción vedada a los mortales. Para describirlo, se emplean los mismos términos que se usaron para hablar de la música de las esferas en los pasajes previos, donde esta superaba el griterío de los perros-filósofos (“*Musarum carmina concinentum*”).

Se enfatiza así el contraste entre esta música y el discurso, como dos lenguajes que se caracterizan uno por su armonía y eficacia; otro por su carácter caótico, su ininteligibilidad y su consecuente inutilidad. La de la *harmonia mundi* es una instanciación del espacio silencioso que puede darse en el ámbito terreno (de manera alegórica) como la promesa de un camino hacia la trascendencia. Al igual que el silencio,

se textualiza por medio de un registro no paródico; en oposición a las manifestaciones discursivas, que son el centro y núcleo de la parodia de Marciano.

Discurso y silencio

A partir de estas consideraciones, se pueden ya esbozar una serie de oposiciones que funcionan como claves de lectura para la totalidad del texto, y nos acercan a su sentido profundo. Atravesados por la parodia, encontramos el discurso, el falso Cielo, las Artes Liberales, la Filosofía, los filósofos, Marciano y Sátira (como narradores), el conocimiento erudito y escolar, y el molde didáctico. Del lado no-paródico encontramos, en cambio, el silencio, ciertos aspectos de Sátira, el Cielo verdadero, la música de las esferas y la verdad inefable detrás de la narración. Sátira es, de hecho, un interesante punto de análisis, pues se ve humillada al final de la obra, una vez que el texto ya ha sido 'escrito'. Si, al principio, Sátira representaba la figura seria del 'buen narrador', que prometía una historia novedosa y reveladora, abriendo un abanico de expectativas a los lectores, esta caracterización se verá arruinada luego de transitar por *De nuptiis* y su caos. Ahora, al final del camino y del texto, Sátira muestra una naturaleza dividida, al quejarse de lo que ella 'podría haber sido' en oposición a lo que verdaderamente ha llegado a ser en las manos de un narrador como Marciano Capela. Las implicaciones alegóricas son claras: así como desde lo narrativo el autor no ha podido manejar el género literario propuesto, de manera de darle a la trama una forma discursiva adecuada, también el propósito alegórico que se proyecta desde la trama ha sido frustrado. No ha habido unión, y el aprendizaje que se ha producido no ha hecho más que conducir al *discipulus*

(Filología, Marciano hijo, los lectores, el propio Marciano como narrador) al mismo lugar del que había partido, o a una alternativa acaso peor, ya que se pretende como el ansiado punto de llegada, en un recorrido cíclico que frustra cualquier expectativa de trascendencia.

De esta forma, la expansión de la parodia y su proyección como registro dominante en *De nuptiis* dan origen a una metamorfosis textual, y la obra pasa de proponerse como un manual didáctico a ser una desafiante sátira menipea, cuyo propósito social no será la instrucción disciplinar, *sino la denuncia de la esencial futilidad de todo conocimiento discursivo*. En este punto, el escenario didáctico, y la configuración tanto de los personajes como de las situaciones cumplen la función de construir el objeto de la parodia. Si *De nuptiis* es, en principio, una parodia de esos saberes escolares que la tradición le atribuyó como referente principal y más importante, Marciano como *magister*-filósofo es el encargado de abrir esta lectura desde su propia enunciación, por medio de la autoironía con la que se delata (sin saberlo) como un narrador sumamente inepto. En segundo lugar, el objeto de parodia que *De nuptiis* construye y ataca con mayor fervor es el discurso mismo. El discurso es un lastre humano que nos ata al ámbito terreno y nos devuelve al devenir cíclico que somos incapaces de trascender. El viaje de Filología es, en este punto, el viaje de todo ser humano, y nos muestra cuál es el destino más alto que el hombre puede alcanzar: la posibilidad de vislumbrar el Cielo verdadero, solo para volver a cumplir el circuito repetitivo y recibir nuevamente lo que ya hemos vomitado para ascender. La promesa de *De nuptiis*, que incluía la deificación, la unión, y la consecuente trascendencia, no encuentra cumplimiento en el marco de la obra. Sin embargo, ahí la tenemos a Filosofía para mostrarnos un camino posible pero limitado, pues incluye el discurso. No solo Filología es símbolo del orden discursivo

—atribución evidente de la interpretación alegórica—, sino que también Marciano-narrador funciona como encarnación del *homo loquens*, que solo puede hablar sin llegar jamás a ningún lado.

El camino de la trascendencia, como contraparte, es *hacia* el silencio y *a través* del silencio. Es un camino mediante el cual el sujeto se libera de las cadenas del discurso. El silencio, entendido aquí como la ausencia de discurso, puede contener música celestial (audible solo para los inmortales) e, incluso, un lenguaje verbal incomprensible (recordemos la plegaria “*mentis voce*” de Filología). La trascendencia es posible si el discurso queda atrás.

Sabemos que desde siempre —es decir, desde Platón— el discurso fue blanco de ataques y de opiniones cruzadas y, en el mejor de los casos, terminó siendo aceptado con restricciones por lo inevitable de su naturaleza y función: puede ser engañoso pero, al menos en el nivel inicial de nuestro acercamiento al saber, es lo único con lo que contamos. En la obra de Marciano Capela, cada aspecto positivo del discurso es atacado de forma directa y continua. Si desconfiábamos del discurso para revelar la verdad, pero lo admitíamos como forma de comunicación, Marciano se encarga de mostrar que el discurso tampoco comunica. No es revelador de verdades, y lo que mejor puede construir es un cielo de cartón pintado, como el escenario Olímpico en el que Filología silenciosamente espera y no consigue casarse. Al forzar los límites del discurso y no concederle posibilidad salvadora, Marciano hace estallar la tríada *fabula-argumentum-historia*, y con ella pierden sentido las especulaciones alrededor de la legitimidad del discurso como herramienta de búsqueda de la verdad, así como los desplazamientos entre una y otra categoría, y las sutilezas para definir lo verosímil que, desde Aristóteles hasta Macrobio, son objeto privilegiado de reflexión metaliteraria. Lo cierto

es que eso ya no importa en la obra de Marciano. Como una puesta en abismo de su propia naturaleza menipea, en su heterogeneidad y afán totalizador, *De nuptiis* congrega todas las formas discursivas existentes y emprende su crítica, atribuyendo al discurso un inevitable carácter de falsedad. Marciano se burla de su propio narrador, mostrándonos que detrás de sus palabras —las palabras de alguien que confía en el lenguaje como transmisor de verdades o como camino hacia ellas— yace un mundo en el que todo es *fic-tum*. El gran problema del discurso, por lo tanto, es que es mentira. Esta es, recordemos, la primera lección que Sátira ofrece a Marciano; es también la lección final que a nosotros, lectores, nos transmite *De nuptiis*.

Capítulo 5

El discurso después del discurso

Quando faciam uti chelidon/ ut tacere desinam?
Pervigilium Veneris, 91

La perspectiva sobre el discurso y sobre el silencio que Marciano transmite en *De nuptiis* no es ajena al espíritu de la época; muy por el contrario. La verbosidad del mundo clásico parece encontrar un freno en el Tardoantiguo, a través de la constante problematización del lenguaje y de la representación, dando cuerpo a lo que se ha denominado ‘poética del silencio’. Instalado por las reflexiones tardoantiguas dentro de la Roma cristiana, este fenómeno parte de una serie de interrogantes que pueden resumirse como sigue: ¿es posible decir algo? ¿Hay alguna razón o motivo para seguir escribiendo, en este contexto de fin de la Antigüedad? ¿Cómo es posible hacer discurso después del discurso? A diferencia de ciertas preocupaciones retóricas, que resultaban familiares en el marco de las reflexiones literarias hasta el momento, el problema ahora no es *qué* decir, y tampoco es *cómo* decirlo; sino más bien *si* decir.

Por supuesto, la inefabilidad de la verdad era ya un viejo y reconocido problema en el ámbito filosófico. En la tradición platónica, por ejemplo, el pensamiento ‘no discursivo’ es siempre la forma preferida como camino de unión con

lo trascendente, puesto que, en teoría, la verdad no puede ser aprehendida por medio de una formulación discursiva. En el fondo, es esta desconfianza en el discurso lo que llevó a los neoplatónicos a desarrollar variadas y precisas estrategias de lectura, para poder interpretar de manera acertada los textos sobre los que basaban sus reflexiones, cuyo valor de verdad se daba por supuesto y se consideraba el punto de partida.¹ Al mismo tiempo, ninguna otra corriente de pensamiento insistió tanto en la idea de que el verdadero conocimiento se encuentra únicamente fuera de todo texto y fuera de todo lenguaje.² En algún sentido, la escritura y los discursos —como memoria ‘artificial’ creada por el lenguaje— son ajenos, en principio, al reino de la verdad y el conocimiento. Sin embargo, ahí están los textos, que, en el proceso de hacer filosofía, se multiplican a su vez en sucesivas reelaboraciones discursivas que buscan desentrañar la verdad perdida.

También en el marco del cristianismo, pensadores cercanos temporalmente a Marciano, como Agustín,³ reflexionan sobre la instancia silenciosa de unión con la divinidad, lo que trae aparejado el reconocimiento explícito de que el discurso es insuficiente, y de alguna manera también fútil y fastidioso. Como señala Cullhed (2015: 87), Agustín rechaza y despidе al discurso ficcional, que había tenido un papel polémico pero dinámico durante la Antigüedad, al menos

1 Como se ve claramente en el libro de Coulter (1976).

2 Al respecto, *cfr.* Rappe (2000: ix).

3 En rigor, la de Marciano y Agustín no es únicamente una cercanía temporal. Comparten también una práctica tardoantigua en la que, de manera profundamente sincrética, se incorporan elementos estoicos en sus reflexiones sobre la lógica, intentando asimilarlas con las doctrinas platónicas y aristotélicas. De esta manera, por ejemplo, se gramaticalizan las consideraciones sobre la dialéctica, por aludir a un tema que ambos autores tratan en sus escritos. En contraposición, existe también una tradición menos sincrética, que es la de los comentaristas aristotélicos, como Alejandro de Afrodisias, que hace uso de una lógica totalmente platonizada y con ausencia casi absoluta de elementos del estoicismo. Al respecto, *cfr.* Luhtala (2000).

desde Homero y Hesíodo. Baste el recuerdo del famoso pasaje de la revelación de Ostia como muestra representativa del valor del silencio en el pensamiento agustiniano, como contraparte de un discurso —ya no solo ficcional, sino discurso articulado en general— que parece estar ya agotado (*Confesiones* 9.10.24):

*et dum loquimur et inhiamus illi, attingimus eam modice toto ictu cordis. et suspiravimus et reliquimus ibi religatas primitias spiritus et remeavimus ad strepitum oris nostri, ubi verbum et incipitur et finitur. et quid simile verbo tuo, domino nostro, in se permanenti sine vetustate atque innovanti omnia?*⁴

(“Y a medida que hablábamos y suspirábamos por ella [la Sabiduría], llegamos a tocarla con todo el ímpetu de nuestro corazón. Luego, suspirando e insatisfechos, dejamos allí los primeros frutos de nuestro espíritu, y retornamos al ruido del lenguaje articulado, en el cual una palabra tiene comienzo y fin. ¡Cuán diferente de tu palabra, Señor, que permanece en sí misma y no envejece, sino que renueva todas las cosas!”).

Asimismo, otros representantes de la literatura del período no solo ven el silencio como una categoría discursiva *inevitable* —como los neoplatónicos—, sino incluso *deseable*, como ya se vislumbraba en Agustín. Sidonio Apolinar compone un poema ‘no-poema’ que niega la posibilidad de existencia de la literatura: el *Carmen* 12, que finaliza con esta enigmática declaración:

4 Siglo el texto de la edición de Labriolle para Les Belles Lettres (1969). La traducción es mía.

*Sed iam Musa tacet tenetque habenas
paucis hendecasyllabis iocata,
ne quisquam satiram uel hos vocaret.*

(“Pero ya mi musa calla y refrena las riendas luego de bromear en unos pocos endecasílabos, de modo que nadie pueda llamar ni siquiera a estos versos sátira.”).⁵

Este poema acusa el fracaso de la sátira y del discurso, y de la posibilidad concreta de hacer literatura en el particular contexto de las invasiones germanas que Sidonio vivió en el siglo V d. C. Y de manera más general, plantea el problema de cómo hacer literatura y cómo construir sentido a través del discurso en la Antigüedad Tardía. Para Hernández Lobato (2017: 286) este es el origen explícito de la ‘poética del silencio’, que encontrará eco en contemporáneos y en la posteridad cercana,⁶ y que, en mi opinión, se proyectará de preocupación individual a reflexión metaliteraria general constitutiva del espíritu de la época.

Unas décadas después, Fulgencio, el mitógrafo (primero de la posteridad inmediata en mencionar a Marciano Capela y su obra), reflexiona sobre el silencio en varios de sus prólogos, y lo señala también en otras secciones de su obra como algo deseable a lo que toda manifestación literaria o discursiva debe aspirar. El fin último de todas las palabras debe ser el silencio (*Myt.* 11.15-18): “*Certos itaque nos rerum praestolamur effectus, quo sepulto mendacis Graeciae fabuloso commentio quid mysticum in his sapere debeat crebrum agnoscamus.*”. (“Y por eso busco la verdadera esencia de las

5 El texto latino es el de la edición de Loyen (1960), y la traducción es mía.

6 Hernández Lobato analiza también otros poemas de Sidonio, como el 9, y a través de un análisis del recurso de la negación, utilizado a lo largo de todo el texto, llega a la conclusión de que el verdadero elemento negado por Sidonio es la posibilidad misma de hacer literatura (cfr. Hernández Lobato, 2017: 284 y ss.).

cosas, de modo que una vez que la invención ficcional de la falaz Grecia sea enterrada en el silencio, podamos reconocer qué cosas místicas debe encontrar en ellas nuestro entendimiento.”).⁷ Pero el silencio es a su vez el espacio del cual surgen nuevas y verdaderas palabras, y en este sentido la metáfora adquiere un matiz positivo que no se debe descuidar.⁸ Así, la obra de Fulgencio buscará hacer surgir, por medio de la lectura alegórica, la verdad inaudible de las cosas, aturrida por siglos de palabras mendaces que deben ser sepultadas. Nuevamente resuena la idea, muy presente en Marciano Capela, de que el discurso no es *fictional*, sino que es *ficción*. En todo caso, se requiere de un cierto tipo de lectura, que Fulgencio busca ensayar, para desentrañar esa verdad bastardeada por las sucesivas formulaciones discursivas.

Desde ya, este brevísimo y algo caprichoso recorrido por el tópico del silencio en la Antigüedad Tardía no pretende dar la idea de que existe una única y sistemática concepción sobre esta categoría. Ciertamente, encontramos una fuerte tendencia hacia el hastío del discurso y la propuesta del silencio como un nuevo camino, a pesar de que cada obra y cada autor tienen su propio plan. En este sentido, no debe sorprendernos que Marciano, en tanto hombre de su época, y en tanto espíritu neoplatónico, ponga al silencio en un lugar relevante de su composición. En el marco de la *koiné* cultural del Tardoantiguo, o Tercera sofística —concepto que le concede sus particularidades a la literatura del período, pero la enraíza, asimismo, en los movimientos retóricos y literarios previos—, se destaca un gusto común por la transformación —que se verifica en todos los niveles del universo literario. En un mundo que estaba cambiando, y cuyo

7 Sigo el texto latino de Helm para Teubner (1898); la traducción es mía.

8 Conuerdo con Hernández Lobato (2017: 293 y ss.) en este punto.

imaginario se volvía cada vez más heterogéneo y caótico, la búsqueda de nuevas formas de representación adoptó estrategias retóricas impensables en épocas pasadas, así como también se ensayaron experimentos literarios que atentaban contra el ideal normativo de la poética clásica. Entre ellos, el silencio fue, paradójicamente, una propuesta discursiva en tanto representación literaria de lo inenarrable. Como la página negra en *Tristram Shandy*, o las experimentaciones lingüísticas de *Finnegans Wake* —dos obras que, no casualmente, pueden inscribirse en la tradición genérica de la sátira menipea—,⁹ *De nuptiis* juega con la parodia para crear diferentes espacios textuales de representación.

Desde esta perspectiva, entonces, la Antigüedad Tardía puede ser vista como una ‘época de silencio’, y por consiguiente, una época volcada hacia la interpretación, una suerte de coda a la verbosidad clásica, apofática y deconstructiva de sí misma, en términos de Hernández Lobato (2017: 300).¹⁰ En parte, este silencio parece acusar el triunfo del cristianismo, acompañando una etapa de prudencia e introspección antes del movimiento de reorganizar y refundar la verdad del discurso desde variables absolutamente diferentes; ya no entrará en juego la verosimilitud —elemento fundamental en la tripartición *fabula-argumentum-historia*—, sino que la verdad y aceptación del discurso tendrán como base la revelación religiosa.¹¹

9 En su recorrido por la tradición del género de la sátira menipea, Relihan (1993: 3) menciona explícitamente como ejemplares posibles del género la obra de Sterne y también el *Ulysses* de Joyce. Creo que, de acuerdo con los mismos criterios, también *Finnegans Wake* puede incluirse en la tradición de la menipea.

10 Este fenómeno del silencio no se limita al discurso literario; es posible observarlo, por ejemplo, en el surgimiento de la teología apofática de Gregorio de Nisa, en la semiótica agustiniana o en el misticismo negativo de Pseudo-Dioniso (Hernández Lobato, 2017: 279).

11 Sobre el cristianismo y el discurso en la Antigüedad Tardía, cfr. Cameron, Averil (1991).

En este marco, Marciano no parece tan preocupado por establecer la verdad del silencio como por exacerbar la ficción del discurso. Si bien una consecuencia lógica de sus operaciones literarias es la circunscripción de lo verdadero al ámbito del silencio, el tema de la obra de Marciano es, realmente, el discurso. Su propuesta sería más bien la de una ‘poética del discurso’, mediante la cual este, como protagonista de la obra, es explorado en todas sus formas y funciones, hasta eclosionar como categoría, desarticulando la tradicional consideración de *fabula-argumentum-historia* y estableciendo la falsedad de toda formulación discursiva.

De nuptiis es, así, una suerte de compendio que busca aprehender ya no la realidad de sus referentes —esto es, las disciplinas liberales, los elementos filosóficos, o bien los ejercicios espirituales requeridos para ascender al ámbito de lo divino—, sino más bien los discursos sobre estas realidades. La obra, construida sobre otras obras literarias, se presenta con apariencia totalizadora y simula ser una suerte de camino mágico hacia el saber y la verdad; al mismo tiempo, su conformación como parodia subvierte esta lectura lineal para advertirnos de manera más indirecta, pero también más efectiva, que el discurso, los discursos, no son más que ilusiones que ocultan y opacan la verdad que, en todo caso, es posible vislumbrar detrás. Tampoco nos ofrece una solución, ni podemos saber qué es lo que se oculta detrás de esta crítica; fiel al espíritu de la sátira menipea, Marciano solamente busca la desestabilización, sin proponer a cambio una alternativa que responda a determinado modelo moral opuesto al que se critica.¹² El silencio, como

12 Esta es la profunda diferencia entre la sátira menipea y su pariente romana, la sátira en verso; no se trata de una crítica detrás de la cual podemos adivinar un sistema moral de valores que opera como modelo. La sátira menipea es cáustica y con eso le basta; tampoco pretende ser tomada muy en serio.

elemento positivo en este punto, no parece ser tanto una denuncia real de inenarrabilidad como una propuesta de replantear la relación que el discurso establece con la realidad, esto es, la representación. La fuerte presencia del silencio responde al contexto de la poética de la época y surge a partir de la obra de Marciano, como un valor que refunda la naturaleza del discurso.

En este contexto, Marciano Capela no resulta ya tan ex-céntrico. Su obra es una manifestación literaria más de la preocupación que recorre a toda la cultura tardoantigua, y que comparte con otros contemporáneos como Macrobio, Servio, Sidonio Apolinar, Fulgencio, Agustín. Todos ellos ven su escritura y pensamiento atravesado por la problemática del lenguaje y de la representación, ya sea que intenten adaptar concepciones antiguas a los nuevos tiempos (como Servio y su reducción de la tripartición *fabula-argumentum-historia*),¹³ ya sea que confíen ciegamente en el lenguaje y en sus formulaciones discursivas (como Macrobio, que propone un modelo en el que todo es aceptable si pasa por el tamiz del discurso literario),¹⁴ ya sea que ataquen sin

13 Servio, probablemente con un afán pedagógico, propone en 1.235 de su *Comentario a Eneida* una simplificación de la tripartición aristotélica, basada en el eje moral de lo que es *contra natura* o *secundum naturam*. De acuerdo con esta reorganización, la aceptabilidad de los discursos no queda determinada por su verosimilitud, sino por una sanción moral. Esto quizá se parece más, por su carácter casi dogmático, a lo que Agustín y otros pensadores cristianos propondrán luego. Sin embargo, no puede atribuírsele a la propuesta de Servio la coherencia de una teoría, dado que su texto es muy heterogéneo y en otras secciones no mantiene con tanta claridad esta postura. Sobre esta operación serviana, *cfr.* Lazzarini (1984).

14 Tanto en los *Commentarii* como en *Saturnalia*, Macrobio demuestra confiar en el lenguaje y sus manifestaciones humanas —esto es, los discursos, la literatura— como camino de recuperación de los valores identitarios culturales del pasado, que busca actualizar, y como camino de ascenso hacia los saberes que forman parte de este modelo identitario. Así, además de que ambas obras son “literatura sobre literatura”, en particular en *Saturnalia* este movimiento se verifica en las operaciones que Macrobio realiza para respetar el género banquete, pero al mismo tiempo adaptarlo a la cultura del Tardoantiguo, época de ideales austeros y de represión del cuerpo y los placeres (*cfr.* Flamant, 1968). Por otro lado, en los *Commentarii* puede apreciarse un movimiento

piedad el discurso (como Marciano), ya sea que, luego de atacarlo, busquen más allá una alternativa para rescatar y refundar su naturaleza (como Agustín), ya sea que propongan una poética del silencio como clausura de la inspiración literaria (como Sidonio).

También el poeta anónimo del *Pervigilium Veneris*, haciéndose eco de estas preocupaciones, plantea con claridad la problemática que recorre su época,¹⁵ esta suerte de ‘discurso después del discurso’ (90-93):

*Illa cantat, nos tacemus. Quando ver venit meum?
Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?
Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit.
Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.*

(“Ella canta, nosotros callamos. ¿Cuándo vendrá mi primavera? ¿Cuándo haré como la golondrina y dejaré de callarme? Callando perdí mi Musa y ya ni Apolo me respeta. Así Amiclas, dado que todos callaban, se perdió en silencio.”).¹⁶

de ficcionalización del género comentario que lleva a postular al texto de Macrobio como un comentario ‘narrativo’ (Cardigni, 2013), en el cual la figura de Escipión adquiere protagonismo como eje de la trama narrativa, al cual queda relegado el contenido filosófico. También es famoso el pasaje del libro primero, en el cual Macrobio realiza una clasificación de las *fabulae* para llegar a una categoría que resulte aceptable para el discurso filosófico (1.3). Todo esto muestra que Macrobio percibía la relación cada vez más cercana que el discurso establecía con la ficción, y cómo la literatura se iba ‘ficcionalizando’, pero aún confiaba en la posibilidad de rescatarla de la condena de Platón, por medio de sutiles divisiones de carácter casi escolástico; una preocupación muy a tono con las reflexiones metaliterarias del neoplatonismo de la época (al respecto, *cfr.* Coulter, 1976). Por el contrario, Marciano muestra el reverso de su contemporáneo: todo en su obra apunta a desconfiar del discurso en cualquiera de sus formas.

15 Más allá de los problemas de datación de este enigmático poema, en los que no entraremos en esta instancia, la mayoría de los críticos coincide hoy en que pertenece probablemente al s. IV o V (Mandolfo, 2012: 28-29).

16 Sigo el texto latino de Mandolfo (2012) y la traducción es mía.

El cierre del *Pervigilium*, cargado de una emotividad individual desconocida hasta entonces, y que contrasta con la extensa descripción previa sobre la Fiesta de Venus, pone en escena la existencia de una nueva época en la que el discurso es difícil. Ya no hay palabras, y aunque el poeta percibe cómo la naturaleza continúa en su camino cíclico, avanzando hacia la primavera, no puede ya participar de sus ritos ni de su esperanza, ni tampoco del amor prometido (“*cras amet qui nunquam amavit/ quique amavit, cras amet*”, reza el estribillo). Como ocurría con las bodas entre Mercurio y su novia, aquí tampoco hay posibilidad de unión para este poeta, que solo puede observar ajeno y mudo —como Filología— el transcurrir y discurrir de la naturaleza a su alrededor, esperando quizá la llegada de una nueva era que, a partir del silencio, encuentre una nueva y poderosa voz, para dar cuenta de otro tipo de amor y de realidad.

En la obra de Marciano, el silencio es, por un lado, metáfora de la instancia de saber prediscursiva, y en este sentido es no-discurso, ya sea que se conforme por medio de lenguaje no articulado o ininteligible, ya sea que tome ese lugar la inaudible y celeste música de las esferas. La puesta en abismo que crean los intercambios entre el narrador y Sátira muestran que existe un espacio trascendente y superior, y que el silencio de Marciano-narrador responde a la imposibilidad humana de referir esta experiencia de manera discursiva. Asimismo, esto se verifica a nivel de la trama narrativa, en la que el discurso es el primer objeto de ataque y parodia. Por otro lado, el silencio es también límite de la composición literaria; Marciano-autor de *De nuptiis* elige callar: calla la descripción del espacio trascendente, calla la consumación de las bodas, calla la unión y acalla así su propia obra. *De nuptiis* propone su mensaje no solo a partir de lo que *dice*, sino a partir de lo que *es*: una obra literaria en la que irrumpe el silencio como tema, pero también

como elemento constructivo. Su intrusión coarta las bodas y pone fin a la narración.

El texto de Marciano, recopilación de los saberes que conforman la educación del pasado romano y parodia a su vez de estos saberes y sus discursos, es, de alguna manera, el cierre de la Antigüedad Clásica. La tradición literaria de la Antigüedad culmina, así, con una obra que clausura el discurso y plantea el silencio como categoría discursiva y literaria. Pero la problematiza, a su vez, al mostrar sus limitaciones y, básicamente, su escasa confiabilidad en la búsqueda de la verdad, de la comunicación y de la expresión. La pregunta ahora es cómo seguir adelante, cómo narrar el silencio, y cómo encontrar una nueva voz para esta nueva realidad.

La solución no la encontraremos, de ninguna manera, en una sátira menipea como *De nuptiis*. Su *propositum* es, en todo caso, visibilizar el problema, plantear la crítica, y retirarse con gesto burlón. No podemos pedirle más. Solo le debemos la reflexión —solemne, nostálgica, indignada o divertida— sobre el problema al cual nos enfrenta, y por medio del cual a su vez se construye como obra y nos construye como lectores: el discurso.

Bibliografía

Fuentes

- Bakhouché, B. (2011a). *Calcidius: Commentaire au Timée de Platon*, vol. I- II. París, Les Belles Lettres.
- Chevalier, J.-F. (2014). *Les noces de Philologie et de Mercure, tomo I, libro I*. París, Les Belles Lettres.
- Cristante, L. (1987). *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii, liber IX. introduzione, traduzione e commento*. Padova, Antenore.
- D'Amico, C. (coord.). (2017). *Asclepio. Un texto sapiencial. Texto bilingüe y notas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Colección Saberes.
- Díaz y Díaz, P. R. (1991). Marciano Capela. Libro III: La Gramática. En *Florentia Illiberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm.6, pp. 109-155.
- . (1995). Marciano Capela. Libro V: La Retórica. En *Florentia Illiberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 2, pp. 117-160.
- Dick, A. (1925). *Martianus Capella*. Leipzig, Teubner.
- Eyssenhardt, F. (1866). *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Leipzig, Teubner.

- Ferré, B. (2007). *Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure. Livre VI: La Géométrie*. Paris, Les Belles Lettres.
- Ferré, M. (2007). *Les noces de Philologie et de Mercure, Livre IV; La Dialectique*. Paris, Les Belles Lettres.
- Gasparotto, G. (1983). *Marziano Capella. Geometria. De nuptiis Philologiae et Mercurii liber sextus. Intr. Trad. Comm.* Verona, Libreria Universitaria.
- Grebe, S. (1999). *Martianus Capella, 'De nuptiis Philologiae et Mercurii': Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*. Stuttgart-Leipzig, B. G. Teubner.
- Green, W.; Greene, W.; Levine, P.; McCracken, G.; Sanford, E.; y Wiesen, D. (1957). *City Of God against the Pagans [Electronic Resource]*, n. p. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014, Loeb Classical Library, Fordham Libraries Catalog, EBSCOhost (consulta: 13-03-2017).
- Guillaumin, J. Y. (2003). *Martianus Capella, Les noces de Philologiae et de Mercure, Livre VII: L'Arithmétique*. Paris, Les Belles Lettres.
- Guillaumin, J. B. (2011). *Martianus Capella, Les noces de Philologiae et de Mercure, Livre IX: L'Harmonie*. Paris, Les Belles Lettres.
- Helm, R. (1898). *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera*. Leipzig, Teubner.
- Kopp, U. F. (1836). *Martiani Minei Felicis Capellae Afri Carthaginensis, De nuptiis Philologiae et Mercurii et De septem Artibus liberalibus libri novem*. Francoforti ad Moenum: prostat apud Franciscum Varrentrapp.
- Labriolle, P. (1969). *Augustine. Confessions*, 2 vols. Paris, Les Belles Lettres.
- Lenaz, L. (1975). *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii Liber Secundus*. Padua, Liviana.
- Lenaz, L.- Cristante, L. 2011. *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii libri I et II*, traduzione di L. Lenaz, commento di L. Cristante, I. Filip et L. Lenaz, Hildesheim.
- Loyen, A. (1960). *Sidoine Apollinaire: Poèmes*. Paris, Les Belles Lettres (ed., trad. y notas).
- Lutz, C. E. (ed.). (1939). *Iohannis Scotti Annotationes in Martianum*. Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America.

- (ed.). (1944). *Dunchad Glossae in Martianum*. Lancaster, Pa, American Philological Association.
- (ed.). (1962-1965). *Remigius Autissiodorensis commentum in Martianum Capella*, vol. I, *libros I-II*. Leiden, Brill, 1962; vol. II, *libros III-IX*. Leiden, Brill, 1965.
- Macías Villalobos, C. (2014). *Calcidio, Traducción y Comentario del Timeo de Platón*. Zaragoza, Pórtico.
- Magee, J. (ed. y trad.). (2016). *Calcidius, On Plato's Timaeus*. Londres, Harvard University Press.
- Mandolfo, C. (2012). *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere*, 2ª ed. Roma, Bonanno.
- Moreschini, C. (ed.). (1991). *Asclepius en Apulei Opera*, III, pp. 39-86. Leipzig, Teubner.
- Navarro Antolín, F. (2016). *Las nupcias de Filología y Mercurio*, vol. 1, *libros I-II: Las bodas místicas*. Madrid, Alma Mater.
- Ramelli, I. (2001). *Le nozze di Mercurio et Filologia. Marziano Capella*. Milán, Bompiani.
- . (2006). *Tutti i commenti a Marziano Capella*. Milán, Bompiani.
- Rackham, H. y Sutton, E. (1942). *De Oratore. [Electronic Resource]*, n. p. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014, Loeb Classical Library, Fordham Libraries Catalog, EBSCOhost (consulta: 13-03-2017).
- Scarpa, L. (1988). *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber VII. Introduzione, traduzione e commento*. Padova, CLEUP.
- Stahl, W. H. (1952). *Commentary on the Dream of Scipio; translated with an introd. and notes, by William Harris Stahl*. Nueva York, Columbia University Press.
- . (1977). *The marriage of Philology and Mercury / translated by William Harris Stahl and Richard Johnson, with E. L. Burge*. Nueva York, Columbia University Press.
- Willis, J. 1970. *Ambrosius Theodosius Macrobius*. Leipzig, Teubner.
- . (1983). *Martianus Capella*. Leipzig, Teubner.

Referencias bibliográficas

Athanassiadi, P. (2005). *La lutte pour l'ortodoxie dans le platonisme tardif. De Numenius à Damascius*. París, Les Belles Lettres.

———. (2010). *Vers la pensée unique: la montée de l'intolérance dans l'Antiquité tardive*. París, Les Belles Lettres.

Bajtín, M. (1984 [1979]). *Esthétique de la création verbale*. París, Gallimard.

———. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial.

———. 2012. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica.

Bajtín, M. (Medvedev). (1994 [1918]). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid.

Bakhouché, B. (2003). L'allégorie des Arts libéraux dans les "Noces de Philologie et Mercure" de Martianus Capella (II). *Latomus*, tomo 62, fasc. 2, abril-junio, pp. 387-396.

———. 2011b. "Martianus Capella's *De nuptiis Philologiae et Mercurii* or the Subversion of the Latin Novel", Marília P. Futre Pinheiro, Stephen J. Harrison, *Fictional Traces. Reception of the Ancient Novel*, vol. 2, Eelde The Netherlands, Barkhuis.

———. (2015). "Jeu de miroirs dans les intermèdes auctoriaux des *Noces de Philologie et Mercure* de Martianus Capella", *Latomus*, vol. 74, pp. 417-440.

Baños Baños, J. M. (coord.) (2009) *Sintaxis del latín clásico*. Madrid, Liceus.

Bell, D. N. (1977). The *Commentary on the Songs of Songs* of Thomas the Cistercian and His Conception of the Image of God. En *Cîteaux*, 28, pp. 5-25.

Böttger, C. (1874). Ueber Martianus Capella und Seine Satira, nebst einigen kritischen Bemerkungen. En *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, Suppl. Bd. XIII, 1847, pp. 590-622.

Bovey, M. (2003). *Disciplinae cyclicae. L'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*. Trieste, Edizioni Università di Trieste.

Bravo, G. (2007). ¿Revolución en la Antigüedad Tardía? Un problema historiográfico. En *Gerión. Revista de Historia Antigua*, vol. Extra, pp. 481-487.

- Brown, P. (1997). *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona, Crítica.
- Cameron, Alan. (1966). "The Date and Identity of Macrobius" *JRS* 56: 25-38.
- . (1967). Macrobius, Avienus and Avianus. En *CQ*, 17, pp. 385-399.
- . (1986). Martianus and his first editor. En *Classical Philology*, vol. 81, núm. 4, octubre, pp. 320-328.
- . (2011). *The last Pagans of Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- Cameron, Averil (1977). The Perception of Crisis. En *Morfologie sociali e culturali in Europa fra Tarda Antichità e Alto Medioevo*. Spoleto abril 1977, Atti dei Convegni del Centro Italiano di Studio sul Basso Medioevo, vol. 45 (Spoleto 1998), 9-31.
- . (1991). *Christianity and the rhetoric of the Empire: the development of Christian discourse*. Berkeley, University of California Press.
- . (1998). *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395- 600)*. Barcelona, Crítica.
- Cardigni, J. (2013). *El comentario como género tardoantiguo: Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía Letras, Universidad de Buenos Aires, Colección Saberes.
- . (2016). La recepción del hermetismo en Marciano Capela: la figura de Hermes en *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. En *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, vol. 50. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Cassin, B. (1995). *L'effet sophistique*. París, Gallimard.
- Chang, H. L. (1998). The rise of semiotics and the Liberal Arts: Reading Martianus Capella's *The marriage of Mercury and Philology*. En *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 51, fasc. 5, octubre, pp. 538-553.
- Coulter, J. A. (1976). *The literary microcosm. Theories of interpretation of the later neoplatonists*. Leiden, Brill.
- Cristante, L. (1978). La *sphragis* di Marziano Capella (*spoudogéloion*, autobiografía e autoironía). En *Latomus*, 37, pp. 679-704.
- Cullhed, A. (2015). *The Shadow of Creusa: Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*. Berlín, De Gruyter.

- Curtius, E. R. (1948). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Depew, M. y Obbink, D. (2000). *Matrices of genre. Authors, Canon and Society*, Londres, Harvard University Press.
- Devine, A. y Stephens, L. (2006). *Latin word order. Structured meaning and information*, Oxford, Oxford University Press.
- Dreyer, J. L. E. (2003). *A History of Astronomy from Thales to Kepler*. Nueva York, Dover Publications.
- Eggins, S. y Martin, J. R. (2003). El contexto como género: una perspectiva lingüístico-funcional. En *Revista Signos*, vol. 36, núm. 54, pp. 185-205.
- Elsner, J. y Hernández Lobato, J. (2017). *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Flamant, J. (1968). La technique du banquet dans les *Saturnales* de Macrobe. En *REL* 46, pp. 303-319.
- Fontaine, J. (1977). Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins du la fin du IV siècle: Ausone, Ambroise, Ammien. En *Entretiens sur l'antiquité classique*, Vandoeuvres, tomo XXIII, pp. 425-482.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1995). *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*. Madrid, Cátedra.
- Gersh, S. (1986). *Middle Platonism And Neo-Platonism: The Latin Tradition* (2 vols.), "Publications in Medieval Studies", vol. 39. Indiana, University of Notre Dame Press.
- Grebe, S. (1999). Angemessenheit oder Wörtfülle? Zu einem textkritischen Problem bei Martianus Capella (5.508). En *RhM* 142, pp. 88-93.
- Guillaumin, J. B. (2007). L'encyclopédisme de Martianus Capella: héritage d'une forme traditionnelle ou nouveauté radicale? *Schedae*, 2007, prépublication núm. 4, fasc. 1, pp. 45-68.
- . (2008). Néoplatonisme et Encyclopédisme dans l'oeuvre de Martianus Capella. En *REL* 86, pp. 167-190.
- Hadot, I. (1984). *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*. Paris, Vrin.
- Halliday, M. A. K. (1989). *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford, Oxford University Press.

- . (2002). The linguistic study of literary texts (1964). En Webster, J. (ed.) *Linguistic Studies of Texts and discourse*, col. 2 The Collected works of M. A. K. Halliday. Londres, Continuum.
- Halliday, M. A. K. y Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. Londres, Longman.
- Halliday, M. A. K. y Mathiesen, C. (2004). *An introduction to Functional Grammar*. Londres, Arnold.
- Hartmann, M. Zatschek, H. y Reuter, T. (eds.). 2012. *Das Briefbuch Abt Wibalds von Stablo und Corvey, 3 volumes, Monumenta Germaniae Historica: Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 9. Hannover, Hahnsche Buchhandlung.
- Hernández Lobato, J. (2017). To speak or not to speak. En Elsner, J. y Hernández Lobato. En *The Poetics of Late Late Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Janson, T. (1964). *Latin prose prefaces*. Estocolmo, Almqvist y Wiksell.
- Kaster, R. (ed. y trad.) (2011). *Macrobius. Saturnalia, Books 1-2*. Cambridge Mass., Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- La Fico Guzzo, M. L. y Carmignani, M. (eds.). (2012). *Proba, Cento Vergilianus de laudibus Christi; Ausonio, Cento nuptialis*, con revisión técnica de Florio, R., Bahía Blanca, Ediuns.
- Lazzarini, C. (1984). *Historia / fabula: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all' Eneide*. En MD, 12, pp. 117-144. Pisa.
- LeMoine, F. (1972a). *Martianus Capella: a literary re-evaluation*. Munich, Arbo-Gesellschaft.
- . (1972b). Judging the Beauty of Diversity: A Critical Approach to Martianus Capella. En *The Classical Journal*, vol. 67, núm. 3, febrero-marzo, pp. 209-215.
- . (1991). Parental Gifts: Father-Son Dedications and Dialogues in Roman Didactic Literature. En *Illinois Classical Studies*, vol. 16, núm. 1/2, primavera / otoño, pp. 337-366.
- Leonardi, C. (1959). I codici di Marziano Capella. En *Aevum* 33, pp. 433-489.
- Leupin, A. (2003). *Fiction and Incarnation: Rhetoric, Theology, and Literature in the Middle Ages*. Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press.
- Lewis, C. S. (1963). *The allegory of love. A study in Medieval Tradition*, Cambridge Mass., Oxford University Press.

- Luhtala, A. (2000). Early medieval commentary on Priscian's *Institutiones grammaticae*, En *Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin* 71, pp. 115-188.
- Marrou, H. I. (1948). *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris, Seuil.
- Martin, J. R. (1992). *English Text. System and Structure*, Amsterdam, John Benjamins.
- . (1997). Analyzing Genre: Functional Parameters. En Christie, F. y Martin, J. R. (eds.). *Genre and Institutions*. Londres, Routledge.
- Martin, J. R. y Rose, D. (2007). *Genre relations: mapping culture*. Londres, Equinox.
- McGill, S. (2017). Rewriting Ausonius. En Elsner, J. y Hernández Lobato, J., *The poetics of Late Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press, pp. 252-277.
- McDonough, C. J. (2006). *Alexander Neckam. Commentum super Martianum*. Florencia, Sismel, Galuzzo.
- McLuhan, E. (2015). *Cynic Satire*. Cambridge, Cambridge Scholar Publishing.
- Monceaux, P. (1894). *Les Africains. Etude sur la littérature latine d'Afrique*. Paris, Oudin & Cie.
- Moris, J. y Navarro, F. (2007). Género y Registro en la Lingüística Sistémico Funcional. Un relevo crítico. En *Actas de I Coloquio Argentino del Grupo ECLAR* "Texto y Género", diciembre. La Plata.
- Panhuis, D. J. (1982). *The Communicative Perspective in the Sentence*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Parker, H. (1890). The Seven Liberal Arts. En *Engl. Hist. Rev.* V (XIX), pp. 417-461.
- Pernot, L. (2006). La Seconde Sophistique et l'Antiquité Tardive. En *Classica* 19:1, 30-44.
- Petrovicova, K. (2009). *Nescioquid inopinum intactumque moliens cano...*: compositional aims of *De nuptiis Philologiae et Mercurii* by Martianus Capella. En *Graeco-Latina Brunensia* 14, pp. 191-209.
- . (2010). Martianus Capella als subversiver Parodist der Fähigkeiten menschlicher Erkenntnis? Frage der Zugehörigkeit von *De nuptiis Philologiae et Mercurii* zur Gattung der Menippeischen Satire. En *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae*. Budapest.

- Pinkster, H. (1995). *Sintaxis y semántica del latín*, Madrid. (1990, *Latin Syntax and Semantics*, Routledge, Londres (traducción española M. E. Torrego).
- Préaux, J. (1953). Un nouveau texte sur la Venus androgyne. En *L'Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, XIII.
- . (1974). Le culte des Muses chez Martianus Capella. En *Mélanges de Philosophie, de Littérature et d'Histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, pp. 579-614, Collection de l'École Française de Rome, 22.
- Quiroga, A. (2006). La Tercera sofística en el marco teórico de la historiografía sobre la Antigüedad Tardía y el postmodernismo. En *Talia Dixit*, pp. 75-90.
- Rappe, S. (2000). *Reading Neoplatonism: Non-discursive Thinking in the Texts of Plotinus, Proclus, and Damascius*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Relihan, J. (1987). Martianus Capella, the good teacher. En *Pacific Coast Philology*, vol. 22, núm. 1/2, noviembre, pp. 59-70.
- . (1993). *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- . (2009). *The tale of Cupid and Psyche. Apuleius*, Hackett Publishing, UK.
- Rollo, D. (2011). *Kiss My Relics. Hermaphroditic fictions of the Middle Ages*. Chicago, Chicago University Press.
- Rostagni, A. (1952). *Storia della letteratura Latina II*. Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Schievenin, R. (1986). "Marziano Capella e il *proconsulare culmen*", *Latomus* 45, 1986: 797-815.
- . (2007-2008). *Egérsmos*: risvegli e resurrezioni. En *Incontri triestini di filologia classica* 7, pp. 219-232.
- Shanzer, D. (1986). *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii book I*. Berkeley, University of California Press.
- Stahl, W. H. (1971). *The quadrivium of Martianus Capella: Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250* / by William Harris Stahl; with a study of the allegory and the verbal disciplines by Richard Johnson, with E. L. Burge. Nueva York, Columbia University Press.

Suárez Martínez, P. M. (2011). In *Martianum Capellam IV: el otro egérsimon*. En *Exemplaria Classica* [S.l.], v. 15, ene. 2012. ISSN 2173-6839. En: <<http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/exemplaria/article/view/1162>> (consulta: 09-03-2017).

Sundermayer, A. (1910). *De re metrica et rhythmica Martiani Capella, Diss.* Marpugii Cattorum.

Torrego, M. E.- De la Villa, J. (2009). "Contenidos de la Sintaxis Latina. Evolución y métodos de análisis", en J. M. Baños (coord.), *Sintaxis del Latín Clásico*, Madrid: 25-54.

Turcan, R. (1954). *Ésotérisme et néoplatonisme chez Martianus Capella*, diss. París.

Westra, H. (1981). The Juxtaposition of the Ridiculous and the Sublime in Martianus Capella. En *Florilegium*, vol. 3, pp. 198-214.

———. (1994). *The Berlin Commentary on Martianus Capella*. Amsterdam, Nord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij.

———. (1998). Martianus prae / postmodernus? En *Dionysius* 16, pp. 115-122. Book I, Leiden, *Mittellateinische Studien und Texte* 20.

Willis, J. (1952). *Martianus Capella and his early commentators*, PhD diss. University of London.

Sobre la autora

Julieta Cardigni

Es Doctora en Letras con orientación en Lenguas Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta de la Carrera de Investigador Científico de CONICET en el Instituto de Filología Clásica de la misma institución, y como docente en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en revistas nacionales e internacionales, varios capítulos de libro, dos libros en colaboración, y el libro *El comentario como género tardoantiguo: Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*, en esta misma colección (2013). Ha integrado y dirigido proyectos reconocidos por la Secretaría de Ciencia y Técnica y por la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica. En la actualidad investiga el panorama de los géneros literarios en el Tardoantiguo, en un enfoque que combina los Estudios Clásicos y el Análisis del discurso.

